ترجمة ابراهيم lexandrina

قواعد الفن

للطبعـــة الأولــــــــة القاهـــــــرة 1994 جبيح العقارق محفرظة



القامرة: ش هشام لبيب – رقم - ٤ مدينة نصر – النطقة الثامنة

الدكتمور طاهر عبد الحكيم ١٩٨٤

تليقون ١٤٠ ٥٧٨٠

سر منا التقير بالنماين مع السيكسن المغيرات مس المشخصات والمضمان المساح المشموسات

# قواعد الفن

تألیف، پییر بوردیو ترجمة ، ابراهیم فتحس



#### ترجمة كتساب PIERRE BOURDIEU

## LES RÈGLES DE L'ART

Genèse et structure du champ littéraire

ÉDITIONS DU SEUIL
27, rue Jacob, Paris VI

© Éditions du Seuil, Septembre 1992

#### مقدمة المترجيم

يرفض كثير من الأدباء علم الاجتماع الأدبى جملة وتفصيلا، فالأعمال الأدبية عندهم نتاج لذات مبدعة أبدعت تفسها بنفسها في فراغ معقم، والأعمال توجد بلا غاية كأنها شهب متآفة تقنفها السماء. ويبدو إقحام علم الاجتماع بأدوات تطيله الأرضية الاجتماعية تدنيسا للمقدسات ينزع السحر عن هذه الأعمال الأدبية.

ويرتضى هؤلاء الأدباء مقراءة إبداعية» لنصوصهم، أن قراءات إبداعية متعددة بلا ضابط أن وجهة نظر ممتازة بين وجهات النظر المختلفة، ويظل العمل الفنى بذلك غارقا فى غموض صوفى يشبه الذى يحيط بالمهبة العبقرية التلقائية الجاهزة للمبدع، ولكن تلك القمم الضبابية للابداع لن تسلم فى حقيقة الأمر من سيطرة تحيزات سائدة فى التلقى والتقييم، ومن الفضوع لمعايير جاهزة لم يناقش أحد من أين جات ولا جدارتها بالقبول،

ويظل كل شىء متعلق بالإنتاج الأدبى بعيدا عن الفهم والتفسير. وقد تكون لتلك الحمى الجمالية الغامضة التى يلقى فيها بالأعمال الأدبية وظيفة بعيدة عن الجمال هى تثبيت السلطات القائمة المهيمنة فى نطاق الاستمرار الفكرى والوجداني ورفض طرحها التساؤل أو المطالبة بتغييرها.

وعلى الجانب الآخر شايت علم الاجتماع جوانب قصور خطيرة كانت سندا لآراء الإبداع الملهم الذاتية، ومن المعروف أنه لا يوجد نموذج سائد في علم الاجتماع اليوم وأنه مايزال في مرحلة تعدد النماذج وصراع المدارس والاتجاهات، ولكن هناك أصواتا عالية في علم الاجتماع الثقافي عموما وعلم الاجتماع الأدبي على وجه الخصوص هي بمثابة اللطمة على الخد بالنسبة لأقكار الفرد المبدح في برجه العاجي،

فغى علم الاجتماع ذى النزعة التجريبية هناك قطيعة حادة بين البحث الاجتماعي والنوعية الجمالية، حيث تقتصر الدراسة على تحليل المضمون وتتحول النصوص الأدبية إلى وثائق اجتماعية، وتعلن تلك النزعة أنها لا تدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظوا نر جمالية بل باعتبارها ظواهر اجتماعية، فهناك سور صبينى بين حكم الواقعة وحكم القيمة. ولقد واصلت النزعة التجريبية لذلك دراسة السوق الأدبية وتركت بنيه الأعمال الأدبية دون مساس. وأدى ذلك الإغفال إلى تدعيم القول بأسوار الخلق والإلهام غير القابلة للفهم من حيث النشوء والمعير. وبالمواهب الاستثنائية والعقول الجبارة التى تفسر نفسها بنفسها . وأصبح الواقع الأدبى والتاريخ الأدبى لا علاقة لهما بالمؤثرات الاجتماعية التاريخية.

ولكن ما أكثر المحاولات السوسيولوجية الفجة التي حاولت إحداث ثغرات في السور المبنى بين الأعمال الأبية والعالم الاجتماعي!

ويرصد الدارسون تلك المحاولات ابتداء من محاولة هيبوايت تين التي فسرت النص الأدبي 
على أساس من ظاهرة اجتماعية مباشرة دون وسائط. وواصلت تلك المنهجية الاختزالية 
تأثيرها عند كثيرين، ومع إغفال نوعية الفعل الأدبي تركز الاهتمام في عناصر من قبيل 
الوضع الاقتصادي والمهنى للمؤلفين، ومشكلة الأجيال الأدبيه وتجاره الكتاب وأنواع 
الجمهور. وهناك بين علماء الاجتماع (أمثال ر. إسكاريي R.Escarpit) نجد الذين وجهوا 
المتمامهم إلى الاستهلاك الأدبي تاركين الانتاج الأدبي جانبا، فدرسوا أنواع الجمهور 
وفئاته المختلفة وأساليب حياتها؛ فهناك الجمهور بوصفة سندا ويوصفه محاورا وذلك الذي 
يضعه المؤلف في ذهنه عند الكتابة والجمهور المقترض عند الناشر والجمهور الهاقعي، وقد 
بحث بعض الدارسين عن انغراس هذه الأشياء الخارجية داخل النصوص بطريقة مختزلة 
ومباشرة، وفي مصر والعالم العربي صدرت دراسات تبحث في انعكاس القيم (العيب 
والحرام والتسلق) داخل القصص والروايات، وكثرت العناوين من أمثال صورة المزاة في 
أممال بعض الكتاب، وصورة المثقف السياسي واختلال نسق القيم مع تغير العلاقات 
الاجتماعة في القص،

وأعتبرت النصوص الأدبية انعكاسا مباشرا لأنظمة القيم في الفهم المشترك. ونجد أمامنا في هذا المنحى وقوفا عند التيمات ومعدل تكرارها الإحصائي في الواقع وفي النصوص الأدبية. ويتم اختزال النص الأدبي إلى ناقلة مطومات عن فترة أو أحداث أو ناقلة لمناخ فكري أو انفعالي

ولا ينكر أحد أن للأدب جانبا معرفيا، ولكن ذلك الجانب ليس أفكارا منفصله معزبات عن البنية الفنية في وحدتها. ومن السذاجة اعتبار أن النصوص الأدبية تشير مباشرة إلى واقع محدد كما يجرى تصوره داخل وعي القراء وإدراكهم في لحظة معينه. لقد افترض ذلك التناول السوسيولوچي السطحي أن للعمل مضمونا له صوت واحد مكتمل يمتصه القاريء بمجرد القراءة كما اقتطع أجزاء مبتررة من النص وأهمل البنية التركيبية، ولكن للنص على المكس من ذلك قاموسه وشبكته الدلالية التى تربط كل كلماته مما .

نصل من ذلك إلى أن المارسة الشائعة في مصر وبعض البارد العربية التى تعتبر الأدب وثيقة اجتماعية، تتقق مع الاتجاه التجريبي الاحصائي في الاهتمام بالظراهر الاجتماعية «المنعكسة» في الأنب لا بنوعية النص، وإن نجد دراسة للمشهد التاريخي الاجتماعي في علاقته المتناقضة بممارسة الكتابة الأدبية نفسها داخل العلاقات اللغوية في تراصف العبارات وفي البناء الروائي أو بناء القصيدة.

وهناك اتجاه في علم الاجتماع الماركسي يواصل هذه المنهجية الاختزالية ريقيم تضايفا ميكانيكيا بين المقولات الاجتماعية والمقولات الأدبية، فالأدبب يصبح نتاجا الشريحة اجتماعية محددة يمكس جوهرها النقي، ويمكس تطلعاتها المحددة سلفا، ووعيها العملي أن الممكن. والنص يحاكي بالضرورة بنية اجتماعية اقتصادية معينه في تماثل لا يجد فرقا بين اتجاه عملي وتراجيديا ومدرسة فلسفية ( نبالة الرداء وتراجيديا راسين والفلسفة الجانسينية (بور رويال) في الإله الخفي عند لوسيان جولدمان). ولكن هل يقسر لنا ذلك لماذا اندثرت الفلسفة المعينة ومازلنا نقرأ راسين؟ إن تلك النزعة الآلية لم تشغل نفسها بالبحث عن وسيط يربط بين مجالين مختلفين نوعيا مثل البني الاقتصادية الاجتماعية والأشكال الأدبية ووقفت عند تضايفات تتعلق بالتيمات والأفكار ومواد التناول.

ويذهب الكثيرون إلى أن النصوص لا تقف عند أن تكون انعكاساً لبنى اجتماعية أو «تمبيرا» عنها أن «معلولا» لها، لأن لها واقعها المادى الخاص المجمى والتركيبي والدلالي.

#### توسط اللغة

اتفقت مدارس مختلفة على أن اللغة هى ذلك الوسيط أن التوسط المعتاز بين البنى الاجتماعية والبنى النصية، فهى وسيط يحاكى الاثنتين ويربط بينهما، ولكن هذا الاتفاق الظاهرى يخفى اختلافات جوهرية.

وكانت البنيوية في صدارة الاتجاهات التي درست اللغة وعلاقتها بالجتمع، ويتحدد موقف بيير بورديو بما يقبله ويرفضه من البنيوية، فهو يقبل أهمية الكل بالنسبة إلى الأجزاء والعناصر وأهمية العلاقات بين هذه العناصر بالنسبة إلى طبيعة أو ماهية أو جوهر هذه العناصر. إنه يرفض النزعات الماهوية كما يرفض النزعات الفردية الذاتية، ولكن بورديو لا يعطى النموذج اللغوى أي أسبقية بالنسبة إي كل أشكال السلوك الاجتماعي، ويحتفظ الفرد بدور وفاعلية، وأهم من ذلك كله أنه يختلف اختلافا واضحا مع نظرية البنيوية في اللغة والادب. فاللغة عند البنيوية نسق مكتف بذاته، وهو ثابت موضوعي معطى سابق على الأداء والكلام، وتعتبر اللغة نمونَجا أساسيا لكل أنظمة الدلالة، لا بسبب طبيعة العلامة والنسق فحسب، بل لأن السلوك الاجتماعي والذهن الانساني. والكون كله تشترك جميعا في بنية واحدة هي بنية اللغة. وهذه النزعة «الموضوعية أو الموضوعوية» تعتبر للغة نظاما ثابتا مستقلا عن قاعلية البشر وقائما في أشكال متماثلة معيارية، وتهبط بالكلام الحي الناس في علاقاتهم الاجتماعية المتنوعة إلى مجرد أمثلة لنسق مكتمل التكوين يقم وراء الكلام وعلاقات الناس وكأن اللغة صنم خالق. ويتحول النسق إلى جوهر منعزل عن الفاعلية الاجتماعية والفردية وتطورها في الزمان. وهكذا يتحقق فصل قاطع بين البنية وبين التاريخ، وتنحصر وظيفة الأدب ونوعيته في أن يجعلنا واعين بالطبيعة الخاصمة للغة فالكلمات عند البنيوبة لا تعتمد على الواقع في معناها لأن النسق اللغوى مكتف بذاته، كما أن المعنى لا يعتمد على المقاصد الذاتية للمؤلف؛ فالمجال المكتمل المغلق للغه هو الذي يولد المعاني. لذلك تعلن البندوية عن موت المؤلف باعتباره ذاتا قربية وتستبعد في نفس اللحظة الواقع الخارجي، ويكون التركيز على نظام الدلالة الذي يعمل داخل النص الأدبي على عملية خلق «الدال» لا علم، «المدلول»، وفي سجن اللغة هذا تصبير اللغة نظاما متحجرا نتعلمه ونكتبه من القواميس وكتب النحو والصرف والبلاغة وكأن الكلام الحي على الالسن والأقلام يشبه إحدى اللغات المينة مثل اللاتينية اليوم، وماذا عن البنية القصصية والبنية الشعرية في النصوص الأدبية؟. إن النموذج اللغوى يستخرج منه بالاستنباط نموذج مجرد كلي عام للسرد القصصي تكون كل القصص تجسيدا لشذرة منه، وتصبح أجرومية القص نقلا مباشرا للمفهومات اللغوية إلى بنية الأدب. فثمة تماثل بين البناء اللغوي والبناء القصصى، وتتحول البنية الشعرية إلى أولوية محور التماثل على محور التجاور (أي محور الاستعارة على محور الكناية).

وهكذا تبتلع اللغة في النموذج البنيوي ذات المبدع كما تبتلع فاعلية الملاقات الاجتماعية وتاريخها.

ولكن لترسط اللغوى نماذج مختلفة لا ترتبط بالنسق اللغوى المتشىء بل ترتبط بالأداء الكلامى الحتمي من ترتبط بالأداء الكلامي الحي المجمل المارسات الخطابية الخاصة بنظام اجتماعي متواقت، وبالتعاقب الذي يختزنه المأثور الأدبى، ويقترب بورديو كثيرا من نظرية الصيغ النوعية للكلام Genres عند ميخانيل باختين فهى بمثابة التوسط بين البنى الاجتماعية والبنى الأدبية داخل النصوص نفسها في تولدها والقنها.

وتلك الصبخ النوعية للكلام هى وحدات أساسية للاتصال اليومى، وحدات اجتماعية وتاريخية، أن عادات لغوية فى التحية والعزاء وتبادل المجاملات وإصدار الأوامر وقص الحكايات وكتابة الخطابات والمفازلات والتهديد..الخ وهى تختلف كل الاختلاف عن البنى النعوية العميقة اللازمنية أو القواعد والمواصدفات الجاهزة عند البنيوية. وتقف تلك المسيغ النويية مند أن تكون عناقيد من العادات تضمغى الانتظام على الاتصال وتظل مفتوحة لضغوط العياة اليومية وتكثيراتها المتغيرة، بيد أن لها دورا واضحا في السلوك المنتظم وفي نواهي الإبداع الفكري والفني. بالاضافة إلى أن تلك الانماط المستقرة نسبيا من العبارات التي يستعملها السامعون والمتكلمون تبلور شبكة علاقات السيطرة والانعان، كما تبلور سلطات ونفوذا ومكانة. وعلاقة تلك المسيغ الأولية بالأدبية تظهر من خلال اتصال أكثر مركبة هي القص الأدبي والقصيدة.. الخ. وهذه الصبيغ الأدبية تظهر من خلال اتصال أكثر طابعا مختلفا فاقدة صلتها المباشرة الفورية بالوابة وتنهضمها وتدخل عليها التغيير فتكتسب طابعا مختلفا فاقدة صلتها المباشرة الفورية بالوابق داخل بنية العمل الأدبي ومضمونه وشكله الكليين. إن الأنواع الأدبية والبني النصيه لا تتكون من كلمات متعاقبة وأشكال نحوية ويلافية في الاساس بل هي تركيب يدمج داخله الصيغ اليومية في هياكل وظيفية، إنها طرائق القوجه في الواقع ونحو كلمات الآخرين وتوقعاتهم وقبولهم ورفضهم وهي تحمل طابع تشكيلة من القيم المختلفة، وتقطيرا لتجارب متخيلة في دلغات، تتصارع على السيطرة تشفوذ.

ولا يصبح معنى النص الأدبى ماثلا فى تجاور علامه لغوية مع علامة لغوية أخرى، فليس ذلك إلا الحدود الخارجية لإمكان المعنى لا المعنى الفعلى، ولكن المعنى يتحول إلى علاقة تفاعلية بين الكتاب والقراء وبين الكتاب والكتاب فى تاريخ الكتابة وحاضرها، وبين هؤلاء جميعا والسياق العام فى حين للاستجابه هو معنى النص أو معانيه. فالمعنى ممارسة كما هو بنية، يتملق بمقتضى الحال كما هو معطى أيضا فى الصيغ النوعية للكلام، وحتى اللفظة الواحدة فإن معناها هو استعمالها داخل شكل من أشكال الحياة الاجتماعية فالمعنى هو اثر هخطابات، تحكمها اللغة ولكن لا يمكن اختزاله إلى لغة.

وبذلك يستطيع علم اجتماع الأنب أن ينفذ إلى دراسة العلاقة بين الدلالة والتركيب في الواقع التاريخي، ويذهب وبين رئيما Pierre V. Zirna إلى أن سوسيولوجيا الأنب إذ تأخذ في حملته المسابها مبدأ تقسيم العمل فإنها تهدف إلى الإحماطة بالسياق الكلى في حالة خاصة في محدد للعلاقة بين نص معين والبنية الاجتماعية التي أنجبته، إنها لن تقيم مبادى، منهجة عامة بل ستكثفى بتخطيط عام لمدخل نظرى لتحليل حالة خاصة، فالتحليل نفسه قد يولد نظريات أكثر عموما ترى العام في الخاص، وأن تصلح مبادى، تحليل بروست لتحليل موياسان فلو أخذت في عمومها اسدت الطريق، فإن اقتصاد السوق وانتشاره وتوسط القيمة التبادلية ماثل في صميم التضادات المفهومية بين العام والخاص بين التجاور والتحاش، بين الدال والمداول باعتبارها تضادات الجتماعية لا تصلح لمناقشة نصوص

#### النوعية الأتبية

وينقلنا ذلك إلى علاقة عام اجتماع الأدب بالنوعية الأدبية، وترى النزعات الشكلانية أن نرعية الأدب ترجع إلى عناصر صباغة ثابته هى التى تعطى الأدب أدبيته، وقد يذهب بعض الشكلانيين إلى أن تلك النوعية الجمالية مستقرة في جوهر النوع الأدبي (ملحمة - دراما - غناء، الخ) وفي الاجراءات اللغوية المستخدمة لانتاج الدلالة، فالأدبية والجمالية كتابة لازمنية يخلقها وبقلقاها وهى مثالي وتضيئها مجموعة من أدوات الصياغة (يذهب النقد الجديد إلى أنها الاستعارة الموسعة والاستعمال المتعمد للمفارقة في عناصر الصوت والكلمة والصورة والإيقاع والتيمة)، ونحن هنا أمام جوهر متعال هو أدب خارج المجتمع المحدد والتاريخ بل هر بتعيير بوربور عبر تاريخي.

وتقابل الصياغة الجمالية المطلقة ذات قارئة تقف على مبعدة منها.

ولكن الأعمال الأدبية في حقيقتها تستمد نوعيتها المتفيرة عبر التاريخ من مؤسسات وأنشطة وأجهزة التلقى والتفسير والتقييم في ميدان التعليم والإعلام داخل أدوات الاتصال، ولا نتعلق كلمة الأدب بخصائص صياغية مطلقة محايدة بل بأشكال متعددة من الملاقات والممارسات، فالأدب ليس مساويا لنفسه على طول التاريخ ولا توجد ثرابت راسخة ومبادىء محددة للانتماء إلى مملكة الأدب والاستبعاد منها (كانت الخطابة في صدارة الأدب والاستبعاد منها (كانت الخطابة في صدارة الأدب والاستبعاد المنها (كانت الخطابة في

والتاريخ الأدبى جانبان فهناك الجانب المتعاقب المتغير والجانب المتزامن الذي يضم ما يواصل البقاء، وليس الاستمرار أو «الخلوب» جوهرا ميتافيزيقيا بل يرجع إلى استمرار عناصر اجتماعية وفكرية متماثلة عبر الأجيال.

وأين يقف بورديو من هذا التشعب في وجهات النظر؟ أين يقف من فاعلية الإبداع الفردى ومن خصوصية الأدب ونوعية الأشكال الأدبية؟ وهي مشاكل لابد أن يتخذها في اعتباره علم اجتماع يدرس النصوص الأدبية.

#### التطبيع

ويستعمل بررديو هنا مصطلحا مهما على وجه العموم في مجمل دراساته السويسيولوجية هو مصطلح «التطبع» Babitus، وهو مفهوم ينقذ الفرد من النزعة الليكانيكية عند البنيوية ولا يشاركها النواح على موت المؤلف، فهو نسق الاستعدادات المكتسبة ومخططات الادارك والتقييم والفعل التي غرسها المحيط الاجتماعي داخل الفرد في زمان ومكان محددين، ريتوسط التطبع العلاقات الاجتماعية الضارجية وألوان السلوك الفردية فهو استبطان

الشروط الفارجية الموضوعية، وهو بدوره شرط ضروري لكل ممارسة يقوم بها الفرد. فالفرد يسلك في المجتمع وفقا لهذا النسق المستبطن أو وفقا لهذا اللامعي الثقافي، ويقوم الأقراد بأفعالهم كما ينظمونها وينسقونها في جميم ميادين حياتهم دون أن يكون ذلك نتيجة لطاعة واعية لقواعد أخلاقية أو أدبية أو فنية من خلال هذه الاستعدادت. وفي صميم تلقائية السلوك للعتاد وعقويته الحرة بيدي الأقراد بعض المعابير والقيم المضمرة.. فالتطبع هو اذن آلية نقل تتجسد بواسطتها البني الاجتماعية والبني العقلية ومعايير التقييم الأدبية في النشاط الفردي اليومي. وذلك التطبع يشبه اللغة في كونه نظاما مفتوحا يتيح للأفراد التعامل مع مواقف متغيره غير متنبأ بهاء فهو مبدأ مولِّد للاستراتيجيات يسمح بتجديد لا ينقطم، «بإبداع» لا بصيغة جامدة موحدة. ويرى تيرى إيجلتون أن بورديو لا يستعمل مصطلح الابديولوجية كثيرا واكنه بعتبر أن لصطلح التطبع صلة بالايديولوجية، لأنه يبتعث. في العناصر الفاعلة طموحات وأفعالا تتمشى مع المتطلبات الموضوعية لملابساتهم الاجتماعية، كما أن التطبع في حالات قوية - يمنع ويحظر كل انماط أخرى الرغبة والسلوك باعتبارها خارج نطاق التفكير. فالتطبع إذن تاريخ تحول إلى طبيعة. فمن خلال هذا الالتقاء بين الذاتي والموضوعي وما نشعر أننا مهيأون لفعله وما تتطلبه شروطنا الاجتماعية تدعم السلطة بكل أشكالها بما فيها السلطة الأدبية نفسها، وبذلك يجعل النظام الاجتماعي تعسفه طبيعيا من خلال الجدل بين الطموحات الذاتية والبنى المضوعية حينما تتحدد كل منهما بلغة الأخرى،

ويرتبط مفهوم التطبع بمفهومات فرعية مثل السجية ethos وهي نسق من الاستعدادات البحد الأخلاقي ومن المبادئ العملية منطو داخل التطبع، ومثل التعود hexis حيث تتجسد المبادئ وتصبير أوضاعا وحالات واستعدادات الجسم في حركات ولفتات واتخاذ تتجسد المبادئ وتصبير أوضاعا وحالات واستعدادات الجسم في حركات ولفتات واتخاذ الكاتب الذي يرجع إلى الشروط الاجتماعية لتشكيله بوصفه ذاتا اجتماعية (العائلة وملابساتها .. الخ) ويوصفه منتجا أدبيا (المدرسة والصلات المهنية)، كما تتحقق من ناحية أخرى عبر المطالب والقيود الاجتماعية الغووسة في المؤمع الذي يشغله داخل مجال انتاج أخرى عبر المطالب والقيود الاجتماعية الغوسة في المؤمع الذي يشغله داخل مجال انتاج مستقل إلى هذه المرجة أو تلك. وإن ما يسمى وبالإبداع عندبورديو هو التقاء بين تطبع متشكل اجتماعيا وموقع قد تعين من قبل أو مايزال ممكنا داخل تقسيم العمل الثقافي، وتقسيم عمل السيطرة والنفوذ. فالجهد الأدبي الذي يصنع الأديب بواسطته نتاجه كما يصنع نفسه باعتباره العالقة الجدلية يصنع نفسه باعتباره العلاقة الجدلية بين موقعه داخل المجال الألبي وهو موقع يسبقه إلى الوجود ويواصل البقاء بعده وبين تطبعه الذي يجعله مستعدا كل الاستعداد الشغل هذا المؤقع أو لتحويله تحويلا كاملا.

#### المحال

ومصطلح «المجال» Champ عند بورديو له أهمية خاصة في سوسيوا وجيته عموما وفي سوسيولوجية الأدب على وجه المصوص. فالحياة الاجتماعية تحتوى عددا من التطبعات المختلفة وكل نسق منها ملائم لما يسميه مجالا. وهذا المجال (الاقتصادي أو السياسي أو الأدبى.. أو الخ) هو نسق تنافسي من العلاقات الاجتماعية الموضوعية يعمل وفقا لمنطقه الداخلي الخاص، ويتألف من مؤسسات وأقراد يتنافسون على نفس الرهان، والرهان هو المصول على الحد الأقصى من السيادة داخل المجال. وتسمح تلك السيادة للذين يحققونها بإضفاء الشرعيه على المشاركين الآخرين أو بسحبها منهم وإقصائهم بعيدا عن جنة المجال. ويستتبع تحقيق تلك السيادة جمع أكبر قدر من نوع خاص من رأس المال الرمزي الملائم المجال ورأس المال عند بوريس فو كل قدرة اجتماعية تستطيع أن تنتج آثارا وتؤدي إلى نتائج بوعى أو بغير وعي باعتبارها أداة في عملية التنافس الاجتماعية (الطاقات اللغوية السليمة والدرجات العلمية وجسم المثلة.. الخ). فالعلاقات الاجتماعية عنده ليست اقتصادية فحسب فهي علاقات قوه وعائقات معان، وتشمل العلاقات الرمزية مدى واسعاء فهي في المجتمعات التقليدية تتجسد في الأعياد والاحتفالات وتبادل الهدايا وكودات الشرف والطقوس، وبرى الثروات الرمزية في اللوحات والمسرحيات والأعمال الثقافية والفكرية والفنيه عموما وفي الشهادات الدراسية وألوان التميز الاجتماعي. ومع تكديس رأس المال الرمزي واكتساب السلطة شرعيتها داخل المجال تممير في غير حاجة إلى مساندة مصرح بها بل تتم مسانيتها على نجي مضيمر،

وكل مجال تنظمه قواعد غير منطوقه تحدد ما الذي يصبح قوله أو ادراكه داخله وما الذي ينبغي ألا يرد ذكره على اللسان أن ينبغي أن يظل خارج مدى الرؤية.

وتلك القواعد عند بورديو هي نمط من «العنف الرمزي» عنف شرعى لا يلاحظة أحد بوصفه عنفا، فهو عنف رقيق غير مرئم، عنف الثقة وإضفاء القيمة والالتزام والولاء. وهذا العنف الرمزي يعمل في كل مجالات الثقافة، حيث يتم استبعاد الذين لا يملكون الذوق المعتبر سليما ويفرض عليهم العار أو الصمت. ويرى تيرى إيجلتون أن مفهوم العنف الرمزى هو طريقه بورديو في اعادة صياغة مفهوم الهيمنة عند جرامشي داخل البني الصغرى للايديالجية في مستقرها داخل الحياة اليومية عبر تفسيرات تفصيلية تجربية.

#### استقلال الجال الادبي

يؤكد بورديو أن الأمر الجوهري في سوسيولوجيا الأدب هو ذلك المجال الاجتماعي المزود بتقاليده الخاصة وقوانين سيره وقواعد الالتحاق به، وليس استقلال الأدب والأديب باعتباره أمرا ينيهيا ياسم اينيولوچية العمل الفني بوصفه خلقا أن ابداعا، فالاستقلال النسيي لهذا المين من الممارسة (المجال) الذي تأسس تبريجيا وفي شروط معينة عين التاريخ هو مناط النوعية الأدبية. وما هو الموضوع الذي يدرسه علم الاجتماع الأدبي عند بورديو؟ إنه لايدرس الأديب المفرد ولا حاصل الجمم الإحصائي للأدباء، ولا يدرس العلاقة بين المدرسة الأدبية والطبقة الاجتماعية باعتبارها مبدأ مصدا للضامين التعبير وأشكاله أو باعتبارها طلبا واحتباجا. ولكن موضوع الدراسة هو مجمل العلاقات الموضوعية بين الأديب والأدباء الآخرين (العلاقات بين المواقع)، والعلاقات بين التطبع والموقع. ووراء. تلك العلاقات مجموع من العناصر الفاعلة المرتبطة بإنتاج العمل وانتاج قيمته الفنية (من النقاد والناشرين واللجان والمجالس والجامعات والصحف). فالمجال الأدبي حين تنتظم عناصره في بنيه من المواقع أو المراكن وفي المجال الأدبي نجد صراعا بين المطالبين الجدد بالسلطة الرمزية والمسيطرين عليها. ويتُخذ هذا الصراع أشكالا نوعية بين القادمين الذين يحاولون اقتحام الأبواب وأصحاب السيطرة الذين يحاولون الدفاع عن الاحتكار واستبعاد المنافسة. وينية المجال الأدبى هي وضم لعلاقة القوة بإن العناصر الفاعلة أو المؤسسات المشتبكة في الصبراع، أو هي وضبع لتوزيع رأس المال الأدبي (قد يكون متناقضًا مع رأس المال الاقتصادي والنجاح الجماهيري، فكثيرا ما ينظر بازدراء إلى الذين يحققون ثروات مادية من الروابات العاطفية وروابات للغامرات والكتابات الهزلية. فالمجال الأدبي يؤكد دائما تنزهه عن المصلحة وعن الغرض). وهناك دائما صراع دائم بين الطليعة المنبثقة الجديدة والطليعة السابقة التي استقرت وتم الاعتراف بها وصراع بينهما معاً ضد الفن الرسمي، وثورة دائمة ضد المؤسسة. وتكون الشعارات المرفوعة عادة في مجال الشعر على سبيل المثال هي رد الشعر إلى جوهره الخالص بالمعنى الكيميائي، الشعر بوصفه شعراً بلا إضافات خارجية، والدعرة إلى طرد ماعدا ذلك خارج جمهورية الشعر. وينور الصبراع مجددا حول التعريفات الأساسية: ماهو الشعر؟ ماهو الأدب؟ لإعلان مزيد من الاستقلال عن المجالات الأخرى ولتقويض السلطة القائمة داخل المحال، ولكن مجال السلطة السياسية يؤثِّر في المجال الأرسى المستقل نسبياء فالانتاج الثقافي عموما يشغل موقعا مسودا في مجال السلطة بالنسبة للاقتصاد والسياسة. والمتقفون عموما قسم مسود من الطبقة السائدة. وهم سائدون بمقدار ما يمسكون بالمزايا التي يمنحها لهم رأس مالهم الثقافي ولكنهم مسودون في علاقتهم بدائزي رأس المال السياسي والاقتصادي. ولا تمارس علاقة السيادة من ذلال

الملاقات الشخصية كما كانت الصال في للأضمى (رعاة الأنب والفن)، فهي سيطرة بنيوية من خلال آليات عامة مثل السوق، ويتفاير استقلال المجال الأدبى ومجال الانتاج الثقافي عموما تبعا الفترات المختلفة وللجتمعات للختلفة.

ومن الملاحظ أن سادة الرأسمال الرمزى داخل المجال الأدبى يميلون إلى استراتيجيات المحافظة، وفي الأوضاع التقليدية المستورة لفترات طويلة تسيطر ما يسميها بورديو بالعقيدة مردية، وفي تنتمى إلى نظام محكوم بالتقليد والعرف أصبحت السلطة القلية فيه من ظواهر الطبيعية واعتبرت شيئاً سويا معتادا لا يقبل المناقشة، بل لم يعد أحد يتصور وضعا يمكن أن يختلف عن الوضع الراهن (الشعر هو الكلام الموزون المقفى طوال قرون)، وهنا تندمج الذات والموضوع بلا تمييز بينهما، والمهم في هذه الأوضاع والمالات هو البديهي البين بذاته، فالعرف الأدبى لا يعتبر نفسه عرفا بل حقيقة مطلقة، والمالات هو البديهي البين بذاته، فالعرف الأدبى لا يعتبر نفسه عرفا بل حقيقة مطلقة، والملاطة والملاطة المتيار يرفض اتباع ماهو مقر)، وتلك الهرطة المتيار يرفض اتباع ماهو مقر)، وتلك الهرطة التي تتحدى المتيدة بترائها المفايرة والمعرفة اختيار يرفض اتباع ماهو مقر)، وتلك الهرطة التي تتحدى المتعددة بترائها المفايرة والمالات المعامت بالعقيدة، واكنهم مضطورن إلى الخروج من صمتهم وينيهياتهم المضمرة لينتجوا خطابا نفاعيا هو الأصواية أن الأرثونكسية الجديدة الهادف إلى استرجاع المتمدة بليا المعامت بالعقيدة، واكنهم مضطورن الآن ثلدقاع والكلام، وبالقالي وتعيم مايعادل التعسك الصمامت بالعقيدة، واكنهم مضطورن الان ثلدقاع والكلام، وبالقالي مقيد من عقيدتهم القويمة ortho doxie باعتبارها موقفا ممكنا بين مواقف أخرى.

ومهما تكن حدة الصراع داخل المجال، فكل المشاركين فيه تربطهم دمصالع، معينة تتعلق بوجود المجال ذاته وتدعيمه، ومن هنا فهناك اتفاق ضمنى وراء التناحرات في المجال الأدبي، فالمتناحرون متفقون حول ما يستمق المسراع وحول ما هو مسكوت عنه مكبوت في المجين الأدبي، فالمتناحرون متفقون حول ما يستمق المسراع وحول ما هو مسكوت عنه مكبوت في المبيعي، متروك في حالة المقيدة السائدة (الأدب مجال ممتاز رفيع بين المجالات). ومهما تكن استراتيجيات القويض قائمة على قدم وساق فهناك حدود ممينة، فكل الثورات الأدبية لا استراتيجيات الأسال المالمة الأدبية وأطار بدهياتها الجوهري، فالهراطقه ينسبون أنطوح الإنداف المنطقة ولكن الامسوال الحقيقية للأدب ويطالبون بالرجوع إليها في مواجهة أنواع الانداف المنطقة غير واعية بين تطبع ومجال في وضع معين. فالمدارس الأدبية الجديدة لا تشام على أن المسرات المؤربة داخلة المباشرا المنطقة غير واعية بين تطبع ومجال في وضع معين. فالمدارس الأدبية المحديدة لا تشام عالما أن الشرورات المنطقة في المجال والمقتضيات المغربية داخله عندما تلتقي بالتطبع الملائم، ولكن الثورات الفنية لا تكون مكنة إلا بمقدار ما يجد هؤاج الذي يعبرون عنه كما ينتجون مطالبه، فالذات الفاعلة الممل الأدبي المنات الكارب المؤرات المنات شريحة اجتماعية بل مجال الانتاج الأدبي الأدبي المبال المتنات الكارب المهور الجديد الذي يعبرون عنه كما ينتجون مطالبه، فالذات الفاعلة الممل الأدبي ليست الكاتب المؤرد في الغوال في الجمعور الجديد الذي يعبرون عنه كما ينتجون مطالبه، فالذات الفاعلة الممل

في مجملة الذي يقيم علاقة تبعية نسبية واستقلال نسبي تكبر إلى هذه الدرجة أو تلك وفقا للعصور والمجتمعات مع الشرائح التى يجيء منها مستهلكو انتلجه. إن ذات العمل الأدبى أي العصور والمجتمعات مع الشرائح التى يجيء منها مستهلكو انتلجه. إن ذات العمل الأدبى أي رفاعله) هي إذن تطبع في علاقة مم موقع أي مع مجال. وقد أطال بوربيو في هذا الكتاب تصليل فلربير ومشروعه الأدبى، رافضاً أن يبحث عن حقيقة هذا المشروع في السيرة الشخصية الكاتب، ولكنه بحث عنها في العلاقة الموضوعية بين تطبع قد تشكل في شروط اجتماعية معينة (محددة بواسطة الوضع المحايد للمهن العرة وللطاقات داخل البوجوازية وكذلك بواسطة الوضع الذي يشغله الطفل جوستاف داخل عائلته وعلاقته بالنظام التعليمي) وموقع محدد في مجال الانتاج الأدبى، وذلك الموقع داخل المجال الأدبى هو موقع محايد وموقع محدد في مجال الانتاج الأدبى، وذلك الموقع داخل المجال الأدبى هو موقع المجال يرفضا عن الفن للفن، ويقع المجال الأدبى ويصل بورديو في المجال إلى تفسير خصائص السيطرة داخل مجال المبنة المسيطرة، ويصل بورديو في

والأدباء في المجال الأدبى المستقل سلطة كشف الأشياء المستتره وإظهارها وعرضها وبغض النماس إلى تحديد موقف منها، إنهم يجمدون بطريقة أقل غموضا التجارب القائمة الفاضة التي لم تتم صياغتها العالم الاجتماعي ويذلك يقرضون وجوبها، وقد يضعون هذه السلطة في خدمة السلدة وقد يتخيلون أنفسهم إلى جانب المسودين فأثواقهم تنتمي هنا السلطة في خدمة السلدة وقد يتخيلون أنفسهم إلى جانب المسودين فأثواقهم تنتمي هنا السلطة أبي بلا اسم ويرى كما ترى العراقة، وهو مع أقرائه يحدث ثورات ويغير من نظرلتنا للعالم، من مقولات الادراك والتقييم ومباديء البناء المفهومي الافتراضي للعالم، ويسهم في تعريف ما هو المهم وما يجيء في المرتبة التالية وما الذي يستحق التمثيل وما الذي يغظه التمثيل. فالثوارات الرمزية تقلب أبنية التصور وتنظل الاضرابات بعمق على الأذهان والأنواق والانفعالات. فالتمثيل بديا المدود، إنه تسليط الضوء وبهذا المعلية بالكلمات وكشف المستور وحفز على الوجود، إنه تسليط الضوء وبهذا المعني بتلك الوطيفة التي تكتسبها مجال الانتاج الأدبى المستقل يمكن الكلام عن

مراجع المقدمة: بالإضافة إلى أعمال بورديو

- 1 Edmond Cros: Theory & Practice of Sociocriticsm. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.
  - 2 Pierre V. Zima: J'ambivalence romanesque. Le Sycomore, Paris 1980.
  - 3 Terry Eagleton: Ideology. Verso, London New York, 1991.

ملحوظة مهمة: فى متن الكتاب نفسه، كل ما بين أقواس للتعريف بالأعمال وأسماء الأعلام والمدارس والمسطلحات والاتجاهات الفلسفية والفنية والأدبية ليس من وضع المؤلف بل من وضع المترجم وهو المسؤول عنه.

### PIERRE BOURDIEU

LES RÈGLES DE L'ART

إنه بالقراءة يفرش المرء ظلاله مثل شجرة لبلابً

ريہون ڪونو

#### تصدير

ملاك يجيد ممارسة الحب وممارسة الأدب جوستاف فلوبير لا تصثل قائمة البلاهات كل الأشياء. فهناك الأمل ريمون كونو

(كاتب فرنسي روائي شاعر ١٩٠٣ -- ١٩٧٧ كثيف التجرية اللغوية)

هل ندع العلوم الاجتماعية تختزل التجرية الأدبية، وهي أسمى ما يستطيع الانسان القيام به، بالإضافة إلى تجرية الحب، إلى استطلاعات تتعلق بأوقات فراغنا، على حين يتعلق الأمر بمعنى حياتنا؟ (أ). وكانت عبارة مماثلة مقتطعة من إحدى المرافعات التي لا تحصى والتي لا نعرف عمرها أو مؤلفها في تحبيد القراءة والثقافة هي التي أطلقت بالتلكيد سراح ذلك الابتهاج الجارف الذي استلهمه ظوبير من المرضوعات المطروقة التي لا تحيد عن الرأي السائد دالقويم، وماذا يقال عن «المدارات» البالية المتعلقة بالعبادة المدرسية «للكتاب» أو عن آيات البوح التي تنتمي إلى هيدجر وهولدران والجديرة بإثراء ديوان «بوفار وبيكوشيه» (رواية فلوبير غير التامة عن دعين في مجال الموفة) (والصيفة من عند كونو Gue neau): القراءة في المحل الأول هي ان تنتزع ذاتك من ذاتك ومن عالك (أ)؛ دلم يعد ممكنا أن تكون في العالم دون غوث من الكتب (أ)؛ «في الألب يتكشف الجوهر يفعة واحدة، فهو معطى مع حقيقته، وبالمل حقيقته، مثل حقيقة البوجود نفسها اللثم(أ).

وقد بدا لى أن من الضرورى فى البداية استرجاع بعض تلك المواضيع الكثيبة عن الفن والحياة. عن الفريد والمشترك. عن الألب والعلم، وعن العلوم الاجتاعية التى تستطيع بالقعل

<sup>1.</sup> D. Sallenave, Le Don des morts, Paris, Gallimard, 1991, Passim

د. ساليناف هبة الموتى . في أماكن متفرقه من الكتاب.

٧ – نفس المسس

٣\_ ثق*س ا*لمسر

٤ \_ نقس المعدر

ه \_ نفس المحد

بناء قوانين، ولكن على حساب فقدان «تفرد التجربة»، وعن الأنب الذي لا يصاب إلى قوانين ولكن على حساب فقدان «تفرد المتجربة»، وعن الأنب الذي لا يصاب إلى قوانين بواسطة الطقس التعليمي ومن أجله، كما أنها مغروسة داخل كل الأذهان التي شكلتها للرسة: إنها تمارس وظيفتها باعتبارها مصفّاة أو ستارا، وهي تهدد دائما بوضع السدود المرسة: إنها تمارس وظيفتها باعتبارها مصفّاة أو ستارا، وهي تهدد دائما بوضع السدود أمام تفهم التحليل العلمي للكتب وللقراءة ووإشاعة الاختلاط حوله. وهل تتضمن دعوى الاستقلال الذاتي للأدب التي وجدت تعبيرها النمونجي في «ضد سانت بيف» Sainte Beuve الأستقلال الذاتي للأدبية. وهل من المصحيح أن التحليل العلمي محكوم عليه بتدمير ما يشكل نوعية القراءة الأدبية؟. وهل من المصحيح أن التحليل العلمي محكوم عليه بتدمير ما يشكل نوعية الإدبية عقد النبية المناسبية، والشسوية بين القيم، والحط من قدر العظمة، وإلغاء الاموارق التي تصنع تفرد «المبدع» الذي المناسبية المناسبية الإعداد الكبيرة وبالمتوسط الإحصائي والعمل المتوسط ومن ثم يالعادي دون تميز وبالثانوي وبالأصاغر، وبكتلة المؤلفين التأفين المغمورين، المجهولين بالعادي دون تميز وبالثانوي وبالأصاغر، وبكتلة المؤلفين التأفين المغمورين، المجهولين بالعادي دون تميز وبالأماغر، وبالأصاغر، وبكتلة المؤلفين التأفين المغمون والسياق والسياق والممل المضمون والسياق والمراحية الوامي، مال ومنارج الذمن، مثل المضمون والسياق والمراحية الوامي، وما هو خارج الأدب؟

وبالنسبة إلى عدد من كتاب الأدب وقارتيه المعترف يهم دون أن نتكلم عن الفلاسفة ذوى المنزلة الرفيعة إلى عدد من كتاب الأدب وقارتيه المعترف البتداء من برجسون Bergson إلى المنزلة الرفيعة إلى هذا الحد أو ذاك، الذين استهدفوا المين نحو قبلي Hekdegger وما بعدهما أن يقرضوا العلم حدودا على نحو قبلي Hekdegger ومان تأخذ في الحساب هؤلاء الذين يحظرون على علم الاجتماع أي تماس يدنس العمل الفني.

أينبفى الاستشهاد بجادامر Hans Georg Gadamer (رائد التأويل على أساس فلسفة الطاهريات) الذي يضع في نقطة انطلاق كتابه «فن الفهم» مصادرة عدم القابلية للإحاطة أو على أقل تقديا على أقل تقدير عدم القابلية للشرح والتفسير: «كانت حقيقة أن الممل الفنى يمثل تحديا موجها إلى فهمنا لأنه يفات دون حدود من كل تفسير، ولأنه يعترض بمقاومته التى لا يمكن أبدا التغلب عليها على كل محاولة لترجمته إلى هوية (ما يطابق) المفهوم، هى بالنسبة إلى نقطات انظلاق نظريتى فى التأويل\">، ولن أناقش هذه المصادرة (ولكن أتتحمل هى المناقشة؟)، وسوف أسال فحسب لماذا يساير إلى هذا المدد من النقاد

H.G. Gadamer, L'Art de comprendre, Ecrits, II, ( $\fill \$ )

Herméneutique et champ de L'Éxpérience humaine) Paris Aubier, 1991) P.17. هـ. ج. جادامر فن الفهم، التثويل بمجال التجرية الانسانية، وكذلك عن عدم إمكان لفتزال التجرية الانسانية باعتبار ذلك دانغمار الحي نشوء يستبد معرفة ما ينشأه في مريا١٧.

والكتاب والفلاسفة ذلك التصديع بأن تجربة العمل الفنى يعجز عنها الوصف، وأنها تتملص بحكم تعريفها من المعرفة العقلانية؟، ولماذا يسارعون على هذا النحو إلى أن يؤكدوا دون مقاومة هزيمه المعرفة؟ ومن أين جاءتهم تلك الحاجة شديدة الإلحاح إلى الحط من المعرفة المقاذنية، وذلك السعار لتأكيد أن العمل الفنى لا يقبل ردا إلى عناصره (اختزالا). أو بكلمة أكثر ملاحة، لتأكيد تعاليه Transcendance.

لماذا هذا التشبث بإن يضعى على العمل الفنى وعلى المعرفة التى يستدعيها وضع الاستثناء - إن لم يكن من أجل الإزراء المجحف بمحاولات (هى بالضرورة مُجهدة ويعيده عن الاستثناء - إن لم يكن من أجل الإزراء المجحف بمحاولات (هى بالضرورة مُجهدة ويعيده عن من جانب العلم الفني يهدفون إلى إخضاع هذا النتاج للفعل الانساني للمعالجة العادية من جانب العلم العادي، ومن أجل تلكيد التعالى (الروحي) لهؤلاء الذين يعرفون التعالى بالعمل الفني وبالتجرية الجمالية، إن لم يكن مجرد الطموح لإنتاج تحليل علمي لهذا الشيء بالعمل الفني وبالتجرية الجمالية، إن لم يكن مجرد الطموح لإنتاج تحليل علمي لهذا الشيء للقرد الذي لا سبيل إلى وصفه القنال الذي تعيدا قاتلا للادعاء الشائع جدا (على الأتل بين إلى وصفه (الفني) ومع ذلك فهو «متميز» جدا، بأن يتخيل المرء نفسه فردا لا يحيط به الوصف، وجديرا بأن يزاول تجارب لا توصف وموضوعها هو ما لا يوصف، وبايجاز لماذا تعترض الطريق تلك المقاومة للتحليل، مالم يكن ينزل بالبدعين، وبالذين يوبون أن يطابقوا بين أنفسهم وبين هؤلاء المبدعين بواسطة قراءة ابداعية أشد تلك الكلوم وأفدحها والتي يمكن أن تنزل — عند فرويد – بالنزعة النرجسية، بعد تلك الكلوم التي تطبع أسماء كوبرذيق وداروين فوبوريد نفسه.

هل من للشروع أن يجيز ألم انفسه عبر تجرية مالا يوصف، التي هي بلا شك متحدة في مليعة واحدة بتجرية الحب، أن يجعل من الصب باعتباره استسلاما منبهرا العمل منفوذا في تقرده الذي لا يمكن التعبير عنه – الشكل الوحيد المعرفة الملائمة العمل الفني؟! وهل من المشروع أن يرى في التحليل العلمي الفن، ولحب الفن الشكل الفائق للغطرسة العلموية التي لن تتردد تحت غطاء التفسير في تهديد «المبدع» والقاري» من جهة حريتهما وتفردهما؟ وأنا أضع في مواجهة كل أوائك المدافعين عما لا تمكن معرفته، الممرين على إقامة الحصون المنبعة الحرية الانسانية ضد هجمات العلم، هذه الكلمة لجوته المغرقة في نزعتها الكانطية والتي يستطيع أن يتبناها كل المتخصيصين في الطوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية؛ ويستقر رأينا على أنه يتعين على الإنسان أن يفترض أن هناك شيئا ما لا تمكن

معرفته، ولكن لا يجب عليه أن يضع حدا لبحثه(٢) وإذا أعتقد أن كانط يعبر جيدا عن التمثل الذي يصنعه العلماء الأنفسهم عن مشروعهم حينما يقرر أن المصالحة بين المعرفة والوجود هي صرب من بؤرة متضلة Source (باللاتينيه) أي من نقطة التارشي المتضلة (أو ملتني الخطوط المتوازية) يجب على العلم أن يتكيف وفقا لها دون أن يستطيع أبدا أن يدعى تحقيقها (وذلك ضد وهم المعرفة العلم أن يتكيف القال المتحربة المتحربة المتحربة بالقياس إلى العلماء). أما التهديد بأن العلم سوف يشكل ضغطا على حرية التحرية الأدبية وتفردها فيكفي للدضه ملاحظة أن القدرة التي يقدمها العلم على تفسير تلك التجربة وفهمها، وعلى إتاحة إمكان حرية واقعية بالنسبة إلى تحديداتها، هي قدرة مبسوطة أما كل الذين يربدون الاستحواذ عليها ويستطيعونه.

وربما تكون الخشية من أن العلم بوضعه حب الفن تحت مبضعه سيمضى إلى قتل اللذة، ومن أنه إذا كان قادرا على إتاحه الفهم فسيظل عاجزا عن دفعنا إلى الشعور، هي خشية مشروعة بدرجة أكبر. وليس من المستطاع إلا الموافقة على محاولة مثل محاولة منشيل شايو. Michel Chaillou، فهن حيثما ارتكز على أولوبة الشعور والمعاناة والابراك بالجواس aisthèsis (باليونانية) اقترح استدعاء (ابتعاثا) أدبيا للحياة الأدبيه وهو أمر غائب على نحو غريب من التواريخ الأدبية للأدب(أ): فقد قام بعمليه قلب للتراتب، المعتاد في الاهتمامات الأدبية حينما تفنن في إعادة إدخال - ما يمكن تسميته مع شوينهاور ما هو مقابل النص وما حوله وإلى جواره Parerga et paralipomena ، أو المعيط المهمل للنصر؛ وكل ما يدعه المعلقون العاديون جانبا إلى صميم حيز أنبى شديد الانعزال، وحينما ابتعث بالقوة السحرية للتسمية ما كانته وما فعلته حياة المؤلفين، والتفاصيل المألوفة، المنزلية أو الضلابة أي الغرائبية grotesque أو الموحلة Crotesque الوجودهم ولإطاره اليومى المعتاد إلى أقصى مدى. لقد تسلح بكل مصادر الاستقصاء العلمي، لا لكي يسهم في الاحتفال بتقديس الأعمال الكلاسيكية، وعبادة الاسلاف «وهبّة الموتى» بل لكي يدعو القارى، ويهيئه «لشرب الانخاب مع الموتيء، كما كان يقول سانت أمان Saint Amant (مارك انطوان جبرار شياعر فرنسى ١٥٩٤ – ١٦٦١ يتناول نشوة الشراب والهجاء والسخرية) لقد انتزع من محراب التاريخ ومن المذهب الأكاديمي نصوصا ومؤلفين تحواوا إلى أصنام لكي يعيد تلك النصوص وهؤلاء المؤلفان إلى الحربة.

J.W. Goethe, "Karl Wifhelm Nose" Naturwiss. Scb, 1x, P. 195 cité in B Cassirer, Roussemu, Kant, (V)
 Goethe, Paris, Belin, 1991, P. 114.

جویة دکارل غلیلما نوزه الطوم الطبیعیة. تکلیات ۱۰۰ استشهد بها کاسیرر فی کتابه روس کانط، چی:۵. 8. M.Chaillou, Petit Gulde pédestre de la littérature française du XVIIe siècle, Paris Hatier 1990 notam- (A) men 19.9.13.

م. شاير مرشد منفير عادي للأنب القرنسي في القرن السايم عشر .

فكيف لا بشعر عالم الاجتماع – الذي يجب عليه أيضًا أن يقطع صلته بمثالية سير القديسين الأدبية Hagiographie (كتابه السيرة الشخصية بطريقة التمجيد والتجميل) بأنه منجذب إلى هذه «المعرفة المبتهجة» (التي تلجأ إلى التداعيات الصرة التي جعلها ممكنة استخدام قد تحرر ويقوم بالتحرير في أن معا للمراجع التاريخية) لكي يعزف عن الأبهة المتنبئة بالمستقبل من جانب النقد العظيم الشهير للمؤلف، والطنين الكهنوتي للتقليد المدرسي؟ ولكن على العكس مما يستطيع التمثّل المشترك لعلم الاجتماع أن يدفعنا إلى الاعتقاد، ليس من المستطاع الأكتفاء التام بهذا الأبتعاث الأدبي للحياة الأدبية. وإذا كان الاهتمام بالاستجابة الحسية ملائما تماما حينما ينطبق على النص، فإنه يؤدي إلى افتقاد الأمر الجوهري حينما يرتكن على العالم الاجتماعي الذي أنتج داخله، فالجهد من أجل بث الحياة في المؤلفين وني بيئتهم يمكن أن يقوم به عالم الاجتماع وإن يخلو من تحليلات للفن وللأدب تستهدف إعادة بناء «واقع» اجتماعي قابل لأن يحاط به بواسطة ما هو مرشي ومحسوس وملموس داخل الجناة اليومية. ولكن عالم الاجتماع كما سأحاول التوضيح ذلال هذا الكتاب بأكمله، وهو قريب في ذلك من الفيلسوف عند افلاطون، يقف في معارضة دميديق المناظر والعروض الجميلة والأصوات الجميلة» الذي هو الكاتب أيضًا: «فالواقع» الذي يقتفي إثره ان يسمح بأن يُختزل إلى المعطيات المباشرة التجربة الحسبة التي ينغمس فيها، فهو لا يهدف إلى أن يقدم نتاجه للبصر أو الشعور بل يهدف إلى إقامة أنظمة للعلاقات التي تدرك بالعقل لا بالشعور، قادرة على تفسير للعطيات الحسية.

هل معنى ذلك العودة من جديد إلى النقيضة القديمة بين المعقول والحسوس؟ في المقيلة يرجع إلى القارى، الحكم - كما أعتقد (ولانني زاوات تجربته) فيما إذا كان التحليل العلمي للشروط الاجتماعية لانتاج العمل الفني ولتلقيه بعيدا عن أن يسبب اختزاله أو تدميره؛ فهي لما احقيقة يكثف التجربة الأدبية كما سنرى فيما يتعلق بفلوبير. ولا يلغى التحليل العلمي في البداية تفرد «المبدع» لحساب العلاقات التي تجعل ذلك التغرد مفهوما على نحو عقلي؛ إلا لكي يستعيده على نحو أفضل في نهاية جهد إعادة بناء النطاق الذي نجد فيه المؤلف «متضمنا ومحويا مثل نقطة»، ويمعرفة كهذه لتلك النقطة من الحيز الأببي، التي هي أيضا نقطة انطلاق التشكل وجهة نظر مفردة إلى ذلك الحيز، يصبح بالإمكان عن طريق التطابق العقلي مع وضع تم بناؤه - فهم تقرد ذلك الوضع والشعور به، وكذلك تغود الذي يشغله، والجهد الفذ الذي كان ضروريا لإيجاده - على الأقل في الحالة الخاصة بفلوبير.

إن حب الفن مثل العب عموما حتى بل وعلى الأخص أشده جنوبًا يشعر بنفسه ذائبًا في موضوعه. ولكي يقنع نفسه بأن لديه سبيا وجيها (أن أسبابًا) للحب، فإنه يلجأ في أغلب الأحوال إلى الشرح والتعقيب، إلى ذلك اللون من الخطاب الدفاعي الاعتذاري الذي يوجهه للؤمن إلى نفسه، والذي إن أدى على أقل تقدير إلى مضاعةة إيمانه، فإنه سوف يستطيع كذلك أن يوقظ الآخرين ويدعهم إلى الإيمان. وذلك هو السبب في أن التحليل العلمي حينما يكون قادرا على تبيان ما يجعل العمل الفني ضرورياً، أى معادلة الإنباء (الإفضاء)، ومبدأ التوليد، ومبرر الوجود، فإنه يزود التجرية الفنية واللذة التي تصاحبها بأقضل تسويغ وأغنى قوت. ومن خلال هذا التحليل فإن الحب الحسى العمل يستطيع أن يكتمل داخل نوع من موضوع الحب المقلى amor intellectualis ، من تمثل موضوع الحب داخل الذات، وانغمار الذات في الموضوع، والخضوع النشط الضرورة المفردة العمل الأدبى (الذي هو أيضا في كثير من العالات تتاج خضوع مماثل).

ولكن أليس ذلك ثمنا فابحا لتكثيف التجرية والإضطلاع بمجابهة اختزال مايريد البقاء 
باعتباره تجرية مطلقة غريبة على عوارض التكوين إلى الضرورة التاريخية؟ وفي الواقع فإن 
فهم التكوين الاجتماعي المجال الأدبي، والإيمان الذي يدعمه، وللعب اللغة الذي يلهو هناك، 
والمصالح والرهانات المادية أو الرمزية التي نتواد هناك، ليس التضحية في سبيل الاختزال 
والتدميل (حتى إذا الجهد من أجل الفهم مدين بلاشك بشيء ما - كما يقول فتجنشين -Wilt
والتدمير وحتى إذا الجهد من أجل الفهم مدين بلاشك بشيء ما - كما يقول فتجنشتين -Wilt
يقام، الذي تمارسة التفسيرات التي على غرار «ليس هذا إلا ذلك»، وعلى الأخص بصفة 
ترياق ضد الملاطفات الرقيقة المرائية لنزعة تقديس الفن وذلك بكل بساطة هو النظر إلى 
الاشداء وجها لوجه ورؤيتها كما هي.

وكما أن البحث داخل منطق المجال الأدبى أو المجال الفنى عن عوالم متناقضة قادرة على الإيحاء بالاهتمامات التي هي شديدة التنزه عن الأغراض أو عن فرضها ، وعن مبدأ وجود العمل الفني داخل ماله من طابع تاريخي وكذلك داخل ماله من طابع عابر للمراحل التريخية ، معناه معاملة ذلك العمل باعتباره سمة قصدية مسكونة ومتحددة بشيء آخر هي نفسها عرض من أعراض ذلك الشيء ، وذلك يفترض أنه يعبر فيه بوضوح، عن دافعة التعبيري، كما أن صياغة هذا الدافع في شكل فرضته الضرورة الاجتماعية المجال يجعل هذا الدافع مجهولا . بيد أن التخلي عن مائكيه الاهتمام الخالص من أجل الشكل الفالص هذا الدافع مجهولا . بيد أن التخلي عن مائكيه الاهتمام الخالص عن أجل الشكل الفالص الاجتماعية التي تنجع عبر الكيمياء هو الثمن الذي ينبغي دفعه لفهم منطق هذه العوالم الاجتماعية التي لا تعرف هوادة في أن تستخلص من المجابهة التي لا تعرف هوادة في أن يتلم الموالم الباسمي لما هو كلي، وفي أن تقدم في أن يقدم رئية – أوفر حقيقة وفي النهاية أكثر مدعاة للطمأنينة لأنها أقل اتصافا بما هو فائق رئية – انوفر حقيقة وفي الانهاية السابقة السابقة.

#### قھيـــد فلوبير

## بوصفه محلل لغلوبير

#### قراءة لرواية التربية العاطغية

لا يكتب المرء ما يريد

جوستاف فلوبير

تقدم التربية العاطفية، وهي العمل الذي نلقي آلاف التعقيبات دون أن يكون بلا شك - قد قرىء بحق إطلاقا، كل الأدوات الضرورية لتحليلها السوسيواوجي الملاثم(١): فبنية العمل التي تكشف عنها قراءة داخلية مدققة، أي بنية الميز الاجتماعي الذي يستقر فيه مغامرات فريديك بطل الرواية سوف يتبين أنها بنية العيز الاجتماعي الذي يستقر فيه مؤافها نفسه. وقد يتبادر إلى الظن أن عالم الاجتماع عن طريق إسقاط أسئلته المفاصة هو الذي يجمل من فلوبير عالم اجتماع قادرا على تقديم دراسة اجتماعية لنفسه، ويخاطر البرهان يجمل من فلوبير عالم اجتماع قادرا على تقديم دراسة اجتماعية لنفسه، ويخاطر البرهان الذي ينتري تقديمه عن طريق بناء نموذج البنية الماحيثة (البلطنية) العمل يسمح بإعادة تدرية الشطط من جانب النزعة العلمرية، ولكن أشد الأشياء غرابة هو أن تلك البنية التي ما يكاد يُفصح عنها حتى تفرض نفسها كانها بديهية قد أفلت من أشد المفسرين يقظة والمقادا؟، ويجبرنا ذلك على أن نظرح في مصطلحات أقل المذة من المعتاد مشكلة دال قعية عالمرض على الموضوعي بالنسبة إلى الفطاب الأدبي، فما هو في حقيقته هذا القطاب الذي يتكلم عنه، والذي لن النظام إلا بشرط أنه لم يكن يتكلم عنه، إلا كما أو كان لا يتكلم عنه، والذي لن يستطيع الكلام عن هذا العالم إلا بشرط أنه لم يكن يتكلم عنه، إلا كما أو كان لا يتكلم عنه، ولذي لؤلف والقاريء بعملية إنكار إبالعني القديلون والاحتراك المن المغالم إلا بشرط أنه لم يكن يتكلم عنه، إلا كما أو كان لا يتكلم عنه، أله دي للؤلف والقاريء بعملية إنكار (بالعني القدودي المؤلف والقاريء بعملية إنكار (بالعني القولف والقاريء بعملية إنكار (بالعني القولة والإنشراك (بالعني القولة والقالة والمؤلف والقاريء بعملية إنكار المغني العقر (Vermitter) المعتمدة العالم الاستراك (الاجتماعية العلم العقرة والقالة والإنسراك (الاجتماعية القالة والمغراك المعتمدة العالم الاستراك (المناسة العلم) المناك (المغراك الوضوعية والمناك (المؤلف والقاريء) بعملية إنكار المغلم المناك (الاجتماع) المناك (المختماع) المناك (الاجتماع) المناك (المؤلف والقاري) والمناك (الاجتماع) المناك (المؤلف والقاري) المؤلف (المؤلف والقاري) المناك (المؤلف والقاري) المناك (المؤلف والقاري) المناك (المؤلف والقاري)

<sup>(</sup>١) لكى يتمكن القارئ» من أن ينتبع بسهولة التحليل المقترع هنا ومن أن يتحقق من صحابه بمواجهته بقراءات أخرى، فقد العقنا بهذا الفصل ملحمما التربية الماطفية وبعض التفسيرات الكلاسبكية لهذا العمل.

<sup>(</sup>Y) ولهى سبيل المثال أن يفوتنا بعض من البهجة النبيثه مينما نطم بواسطة لهسيان جوانمان أن جورج لوكانش رأى فى التربية العاطفية رواية سيكولوجية (آكثر منها سوسيواروجية) متجهة نحو تحليل الحياة الداخلية جولنمان: (مدخل اشاكل سوسيوارجيا الرواية)

Goldmann, "Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman".

دفاعية بواسطتها لا يدرك المرء لا شعوريا بعض الأشياء نتيجة عوامل انفعالية) لما يعبر 
عنه، ألا ينبغي التساؤل عما إذا كان التوفر على الشكل هو الذي يجعل من المكن العودة 
الجزئية للذاكرة فيما يتعلق بالبنى العميقة والبنى المكبونة – أو بكلمة واحدة عما إذا كان 
الكاتب الأكثر انشغالا بالبحث الشكلاني – مثل فلوبير والكثيرين غيره بعده ليسوا مسوقين 
إلى السلوك داخل وسيط من البنى (وسيط اجتماعي أو سيكراوجي) التي تصل إلى التجسد 
المؤصوعي، من خلال الكاتب ومن خلال عمله على كلمات قادرة على التأثير (أجسام جيدة 
التوصيل) ولكنها أيضا حواجز معتمة إلى هذا العد أن ذاك؟

ولكن بالإضافة إلى أن من المفروض طرح هذه الأسئلة واستقصامها – إن أمكن القول، في موضعها الملائم، فإن تحليل العمل ينبغي أن يسمح بالإفادة من خصائص الخمالب الأدبى مثل القدرة على كشف المجاب من خلال وضع هذا المجاب، أو احداث «تأثير الواقع» من خلال إبعاد الواقع، للانتقال على مهل من فلوبير بوصفه المطل الاجتماعي لفلوبير إلى تطيل اجتماعي لفلوبير وللأدب.

#### أماكن وتوظيفات (استثمارات) وانتقالات

هذا الشاب الذي يبلغ الثامنة عشرة من عمره نو الشعر الطويل الذي حصل حديثا على شهادة إتمام الدراسة الثانوية، «كانت والدته قد أرسلته مع المبلغ الضروري من النقود إلى مدينة الهافر ليقابل عمه الذي كانت تأمل أن يجعله وريثا غلله»، هذا المراهق البورجوازي الذي يفكر في دحيكة مسرحية يكتبها، وفي موضوعات الموحات تصوير وفي عواطف عشق قادمة» قد وصل إلى هذه النقطة في مسار حياته التي يستطيع أن يستخدمها كمرصد يمكّنه من أن يحيط بنظرة بمجمل القوى والممكنات المفتوحة أمامه والسبل المؤدية إليها . إن فريدريك مورو هو بالمعنى المزوج كائن غير مكتمل التحدد، أو بالاحرى كائن قد تحدد بعدم اكتمال التحدد الموضوعي والذاتي وهو حينما ينعم بالاستقرار داخل الحرية التي يكظها له وضعه باعتباره صاحب إيراد (دخل) فإنه يكون خاضعا حتى داخل مشاعره التي يبدو ظاهريا أنه الطرف الفاعل فيها لتحكم تأرجحات استثماراته المالية: فهي تحدد الترجهات المتقاقية لخياراته(؟).

كما أن عدم الاكتراث الذي يكشف عنه أحيانا تجاه الموضوعات المشتركة للطموح

<sup>(</sup>٣) يتجسد الايراد زمنا طويلا في أمه «التي تعلق أمالا كبارا عليه" والتي لا تكف عن تذكيره بما ينبغي عمله وبالاستراتيجيات (وغامنة المتطقة بشؤين الزواج) الضريرية لتأمين المضائ على مركزه.

البورجوازي(1) هو اثر ثان لعبة مدام أرنو حبا حالما، ونوع من الدعم الخيالي لعدم تحدده: 
هما الذي يتبغي على أن أعمله في هذا العالم؟ إن الآخرين يبذاون قصاري جهدهم من أجل 
الثراء والشهرة والسلطة؛ أما أنا فليس لي وضع أو مهنة، أتت شغلي الشاغل وكل ثروتي 
وصغى وغاية وجودي وأفكاري ومركزهما(٥)»، أما الاهتمامات الفنية التي يعبر عنها في 
وصغى وغاية وجودي وأفكاري ومركزهما(٥)»، أما الاهتمامات الفنية التي يعبر عنها في 
أوقات متباعدة، فلم يكن لها مايكفي من الاستمرار والتماسك لكي تقدم نقطه ارتكار الطموح 
اسمى، قادر على التعارض الإيجابي مع المطامح الشائعة: فهو المذي كان منذ أول ظهور له 
«يفكر في حبكة مسرحية يكتبها وفي موضوعات للوحات تصويره، والذي كان أحيانا أخرى 
«يملم بسيمفونيات» تويرغب في الرسم» كما كان يؤلف الأشعار، ويدأ ذات يوم في كتابة 
«رواية اسمها «سيلفيو ابن الصياد»، وصور نفسه في مشاهدها مع منام أرزو، ثم بعد ذلك 
«استأجر بيانو واحن بعض القالسات الثاناتية، ولكنه سوف يتحول إلى الرسم الذي يقربه من 
منام أرنو ليعرد في التهاية إلى طموح أن يكتب تاريخا لعصر التهضة» هذه المرة(٩).

إن كل وجود فريدريك مثل كل عالم الروايه يتجه نحو تنظيم نفسه حول قطيع يمثلهما آل رنو SAMOUX على المدرورة Les Amoux من ناحية هناك «الفن والسياسة» ومن الناحية الأخرى هناك «السياسة والأعمال المالية»، وعند تقلطع العلمين، في البداية على الاخرى هناك «السياسة والأعمال المالية»، وعند تقلطع العلمين، في البداية على الاختلى أي قبل ثورة ومدرى Oudry وحده الذي يتبعى عند أرنو ولكن يصفقه جارا، ويقوم الشخصيتان الرجعيتان أرنو ويداميرور على الأخص يويليلية على الرمزين المنوطين يتحيد المراكز ويتبع المالية ويتمثليها. والأحص يويليلية المالية والمستجد المراكز والمنافقة المحلة بالنطاق الاجتماعي ويتمثليها. وهما لا تنتميان إلى الشخصيات أن الطباع Caractères يطريقة لا يرويير 1787 وسم مجتمع عصره وانحطاطه ونمائجه في أسلوب موجز مصفول محكم) كما يعتقد تيبويه موجز مصفول محكم المتاعي ويتمثل لكركز للمما بالأحرى رمزان لمركز المتاعي وهو يذلك أكثر.

<sup>(1)</sup> إنه يصبح؛ حينما استشهد بيلرويه بمثال راستنياك في اللهاة الانسائية لبلزاك بمثال الانتهازي للتسلق وإي على سيقان النساس راسما له في نزعة كلية الاستراتيجية الكفيلة بضمان نجاحه: حاول أن تفوز بإعجابه (يقصد دامبريز) ويلوعباس زيجته أيضاء واتشفاعا عشيقة»

ظهوير التربيه الناطقية. (Paubert LÉducation sentimentale, Paris, Gallimard Coll Bib. de La Pféiade 1948. P. فلو (9 باروس، جاليمار، مكتبة البلياد ۱۹۶۸ هـ ۴۵). وقد أيدى «ازدراء» تجاه الطلبة الأشورين وشواغلهم الشتركة (الرواية صره»)، وهذا الازدراء مثل لا مبالاته ينجاح البلهاء مستلهم من مطامح أكثر سمواء (الرواية ص٩٦-٤٠)، ولكنه يتصور لنفسه دون حتق أن موارة مستقبلا يكون فيه محاميا عاماً أن خطيبا برالذيا (مريادا).

<sup>(</sup>٥) الرواية ص ٢٠٠ - ٢٠١.

<sup>(</sup>٦) الرواية ص ص ۲۵, ۶۷، ۵۰ – ۵۰، ۸۲، ۲۲۸

مجال السلطة وفقا للتربية العاطفية

رسامون ومعیرون ونداتون ویلدون ویلدون

آريو ويمدام آريو

دامبرون مدام دامبرون

دبلوماسیون ومستثمارون ورزراءسابقون و ککار موافون و ککار دمالان و مشاهیر

السياسة والأعمال

القن والسياسة

دلالة من الطبيعة كما تشهد وفرة المؤشرات وثيقة الصلة بالموضوع، التي يطرحها للتحليل)(V).

ومن ثم فإن حفلات الاستقبال والاجتماعات المختلفة قد جرى تمييزها والاشارة إليها جميعا بواسطة المشروبات المقدمة، ابتداء من بيرة ديلورييه حتى أنبذة بوربو الفاخرة عند دامبروز مرورا وبالأنبذة غير العادية، عند أرنو مثل ليبغرولى Lipfraol وتوكى tokay والشمنانا عند روزانيت (العشيقة).

ويمكن بذلك بناء الصير الاجتماعى للتربية العاطفية بالاعتماد فى تحديد معالم المراكز على المؤشرات التى يقدمها فلوبير فى سخا»، وعلى «الشبكات» المختلفة التى تعين حدود الممارسات الاجتماعية لاختيار الوافدين الجدد مثل الاستقبالات والحفلات المسائية واجتماعات الأصدقاء (قارن الرسم البياني المقابل).

وفي حفادت العشاء الثلاث عند آل أرنوره)، نلتقى بالإضافة إلى مرتادى «الفن الصناعى»، هوسونيه وبلليران وريجمبار، في الحقلة الأولى بالانسة فانتاز ومعتادى التريد على المحلة الأولى بالانسة فانتاز ومعتادى التريد على المكان والرسام الكاريكاتير، على المكان والرسام الكاريكاتير، ولوفارياس «المتصوف» (وقد حضروا مرتين)، وفي النهاية نلتقى بمدعوين عرضيين مثل انتثور بريف وهو رسام صور شخصية، وتيوفيل لوريس الشاعر، وفهررا النحات، وبيير بول مينسيوس الرسام (وينبغى أن نضيف إليهم في حقلات العشاء هذه محاميا، والسيدة للوفري، وناقدى فا صديقين لهوسيا، وصاحب مصنع الورق والان أوبري).

وفى المقابل هناك حفاتت استقبال آل داميروز(") وتفصل ثورة ۱۸۶۸ بين الحفلتين الأوليين ويقية العفات. مثل وزير سابق الأوليين ويقية العفات. مثل وزير سابق وأحد قساوسة أبرشيه كبيرة واثنين من كبار موظفى الحكومة، «وأصحاب أملاك»، وأحد قساوسة أبرشيه كبيرة واثنين من كبار موظفى الحكومة، «وأصحاب أملاك»، وشخصيات مشهورة في مجال الفن والعلم والسياسة (السيد أ العظيم والسيد ب اللامع، والسيد جد العميق والسيد د الفصيح والسيد هد الضخم، وأعلى الأصوات في اليسار المعدل، وأبرز أنصار اليمين، وقائدي قلاع الوسط المادل، وبالإضافة إلى هؤلاء نستقبل،

<sup>(</sup>V) للإشارة إلى أى درجة من الفقة يدفع ظويير البحث من التقصيلة وثيقة المدلة بالمؤضوع، سيكلى اقتباس تحليل إيف ليفي Vere 1677 : وإن الذراع اليسرى للتحركة الجانب الأيمن من الدرع هي قطعة من أثاث رموز النبالة الثانوة جداء ربعكن أعتبارها الشكل الذي يمثل الذراع اليمنى المتحركة للجانب الأيسر من الدرع)، والمتيان تلك التطعة، وقيضاتها للفاقة، بين ناحية أخرى احتياز أنواع الملك، (الرطبي الرسام والذهبي للذراع والفضى الفقاز) والشمار المكترب شديد الدلالة (مواسطة كل الطرقة) يشير بما فيه الكفاية إلى مقصد فلوبير أن يعطى الشخوصه علامات مديرة ناطقة، فليس هذا درما اسيد نبيل بل شعارا استغلى.

<sup>(</sup>٩) الرواية صفحات ٢٢٦ ، ٢٧١ ، ٢٩٢.

بول دى جريمونفيل وهو دبلوماسى، وفوميشون رجل صناعة والسيدة دى لارسيلوا زوجة أحد المحافظين، وبوقة مونتروى، والسيدة نوننكور، وفى النهاية تلتقى بالإضافة إلى فريدريك بمارتينون وسيزى، والسيدة روك وابنتها ، وبعد ١٨٤٨ سنرى أيضا لدى آل دامبروز السيد والسيدة أرنو، وهوسونيه وبلليران وبعض المهتدين الموالين، وأخيرا ديلورييه الذى أسظه فريدريك فى خدمة السيدة دامبروز .

أما في حفلتي الاستقبال لدى الانسة روزانيت، واحداهما كانت أيام علاقتها الغرامية بأرنو(١٠) والأخرى قرب نهاية الرواية حينما رمت إلى الزواج من فريدريك(١١). نلققي بممثالات، وبالمثل دلمار، والانسة فاتنان، ويفريدريك وبعض أصدقائك، وبلليران وهوسونيه وأرنو وسينرى وفي النهاية بالكونت دى بالازو وشخصيات سبق أن التقينا با عند آل دامبروز، مثل بول دى جريمونفيل وفوميشون، والسيدين دى نوننكور ودى لارسيلوا وتتردد زوجة الأخير على صالون السيدة دامبروز.

وكل مدعوى سيزى نبلاه (السيد دى كومنج الذي يتردد أيضا على روزانيت.. الغ) باستثناء معلمها وفريدريك(۱۷)،

وفى أمسيات فريدريك نجد دائما ديلورييه فى صحبة سينيكال ودوساربييه وبلليران وهوسونيه وسيزى وريجمبار ومارتينون (وسيكون هذان الأخيران غائبين خلال الأمسية الأخير ة)(۱۲).

وفى النهاية كان دوساردييه يحشد فريدريك والزمرة البورجوازية الصفيرة من أصدقائه، ديلورييه وسينكيال ومهندس معماري وصيدلي ومستثمر في النبيذ وموظف في التأمينات.

. . . .

إن قطب السلطة السياسية والاقتصادية عليه بصمة آل دامبروز الذين يستجيب تكوينهم على القور للأهداف العليا للطموح السياسي والعاطفي (إنه صاحب ملايين، فكر إنن! حاول أن تفوز بإعجابه وياعجاب زوجته أيضا)(١٠٠) ويستقبل صالونهم «رجالا ونساء عظيمي الضرة

<sup>(</sup>۱۰) الرواية من ١٤٥.

<sup>(</sup>١١) الرياية من ٤٢١.

<sup>(</sup>۱۲) الرواية من ۲٤٩.

<sup>(</sup>۱۳) الرياية من ۱۸۸ ، ۱۱۹ ، ۱۲۷ .

<sup>....</sup> 

<sup>(</sup>۱۵) الرواية ص ۲۹۲. (۱۵) الرواية ص ۶۱، إن للركز البارز لآل دامبروز تط

<sup>(</sup>١٥) الرواية صد ٤٠، إن للركز البارز لآل دامبرور تعل عليه واقعة أن اسمهم يرد مبكرا جدا (في الراوية من ٤٢) ولكنهم أن يكونوا متاحين أمام لقاء فريدريك إلا بد في وقت متأشر نسبيا، ويفضل رساطات. إن للسافة الزمذية في واحدة من أشد الترجمات استعصاء على التجاوز المسافة الاجتماعية.

بالحياة ، أي في الأصال المالية، مع الاستبعاد الكامل قبل ثورة ٨٨٤٨ للفناذين والصحفيين. وتتمف الأحاديث هناك بالجدية والإملال والمحافظة، فهناك يعلنون أن الجمهورية مستحيلة في فرنسا، ويرغبون في إخراس الصحفيين، ويهدفون إلى اللامركزية، وتوزيع فائض سكان المن على الأرياف وينحون باللائمة على شرور وحاجات «الطبقات الوضيعه» ويتحدثون في السياسة والاقتراع والتعديلات والتعديلات المضادة، ويعبرون عن الأحكام المسبقة ضد الشنايس، كما تطفع هذه المسالونات بالمقتنيات الفنية، ونقدم أكثر ألوان الطعام ندرة مثل سمك الإيراميس (الشبوط) ولحم الفزلان والجبري مع أفضل الأنبذة في أجمل أنية وأدوات فضية. وبعد العشاء يتجاذب الرجال الأحاديث واقفين بينما تجلس النساء في أقصى

أما القطب المقابل فليست عليه بصمة فنان كبير من الثوريين أو أحد راسخي القدم، بل بصمة أرنو تاجر اللوحات الذي يصبح بهذه الصفة ممثل النقود والأعمال داخل عالم الفن. وفلوبير في مذكراته شديد الوضوح فيما يتعلق بذلك: فالسيد مورق (وهو الاسم الأصلي لأرنو) هو «رجل صناعة في مجال الفن» ثم «رجل صناعة خالصة»(١٦). إن اقتران الألفاظ هذا وظيفة الإشارة سواء فيما يتعلق بالدلالة على مهنته أو على اسم مجلته «الفن الصناعي»، إلى النفي المزبوج المنقوش في معادلة هذا الكائن المزبوج غير المتحدد مثل فريدريك والمنتور بواسطة ذلك للدمار: «أرض محايدة يلتقى عليها المتنافسون في ألفة ١٧٨) «إن» «المؤسسة الهجين» التي هي «الفن الصناعي» تقدم محلا للقاء بين فنائين بشغلون مواقع متضادة، فهناك انصار «الفن الاجتماعي» والمدافعون عن الفن للفن أو الكتاب الذين يحتفي بهم الجمهور البورجوازي، وتنور الأحاديث هنا «حرة»، أي فاحشة عن طيب خاطر («وكان فريدريك مندهشا من كلبية هؤلاء الرجال (أي استهزائهم بكل القيم الأخلاقية) كما كانت دائما حافلة بالمفارقات: وكانت أنواع السلوك بسيطة ولكن دون أن يكره أحد مافيها من تظاهر. وكان الحاضرون يأكلون أطباقا غريبة ويشريون «خمورا غير عادية»، ويحتدمون متحمسين لنظريات جمالية أو سياسية. وهم عادة على اليسار أو بالأدرى جمهوريون مثل أرنو نفسه أي «اشتراكيون»، ولكن «الفن الصناعي» أيضا صناعة فنية قادرة على الاستغلال الاقتصادي لعمل الفنانين، لأنها إحدى سلطات التكريس التي تحكم إنتاج الكتاب والفنانين(١٨) وكان أرنو على نحو ما مهيا للقيام بوظيفة تاجر الفن، الذي لا يستطيع أن

<sup>16 -</sup> M.J. Durry, Flaubert et ses Projets inédits, Paris, Nizet, 1950, P. 155. هـ MI6. M.J. D (۱۹)

إم چيه دوري، فاويير ومشروعاته غير النشورة.

<sup>(</sup>۱۷) الرياية من ۱۵ ,

<sup>(</sup>۱۸) وكان يتحكم بواسطة علاقاته ومجلته بالرسامين الناشئين الطلمحين إلى أن يروا أعمالهم في واجهة عرضه (الرواية س/۷)

يضمن نجاح مشروعه إلا بتمويه مقبقته، أى تمويه الاستغلال بواسطة لعب مزدوج دائم بين الفتوالنقود (۱٬۷۰). إ هذا الكيان المزنوج، «الخليط من النزعة التجارية والبرا منه (۱٬۷۰)، من التقتير المتحسب لكل شيء ومن «البلامة» (بمعناها عند السيدة أرنو (۲۱) وكذلك عند روز انيت (۲۷))، أي الاحساف والكرم بقدر مماثل للصفاقة والإسفاف، يجمع لحسابه على الأقل لزمن ما مزايا الإسراف والكرم بقدر مماثل للصفاقة والإسفاف، يجمع لحسابه على الأقل لزمن ما مزايا المرزية، ومنطق التجارة، وتسمح له هذه الثنائية الأعمق من كل ألوان الرياء بأن يمسك بالفنائين من تلابيب لعبتهم الخاصة، لعبة التنزه عن الغرض، والثقة والكرم والمردة (وكان أرن يحب بلليران وهو يواصل استفلاله) (۲۳) وأن يترك لهم النصيب الأفضل، أي المكاسب المادية الرمزية بالكامل لما يسمونه بأنفسهم: «المجد، (۲۰)، لكي يحتفظ لنفسه بالمكاسب المادية المتعلمة من جهدهم. إنه باعتباره رجل أعمال وتجارة وسط قوم يضعون على أنفسهم وأجب رفض الاعتراف بمصلحتهم المادية إن لم يكن رفض التعرف عليها، سيظل محكوما عليه بأن

أما هامش العالم الذي يقع بين العالم الفنى بلاد «بوهيميا» والعالم الاجتماعي، والذي يمثله صالون روزانيت فهو يستمد رواده من العالمين المتضادين في نفس الوقت: «إن صالونات الفانيات (وترجع أهميتها إلى ذلك الوقت) كانت أرضا محايدة يلتقى عليها المشاركين في الأطراف المختلفة(٢٧)»، وكان هذا العالم الوسيط محاطا بعض الشيء بالشبهات، وتسيطر عليه «نسوة متحررات» ومن ثم قادرات على أن يزاولن حتى النهاية وظيفة «الوسيطات» بين البورجوازيين وهم بايجاز المسيطرين، والفنانين وهم نووضع مزدوج إنهم المسيطرين الخاصعون للسيطرون ورقمارس الزوجة الشرعية «للبورجوازي» وهي الناطاعة إنهم المسيطرة روضاهم امراة، بين المسيطرين هذه الوظيفة بطريقة أخرى بواسطة صالونها) إنهن يخرجن غالبا من «الطبقات الوضية» ويصبحن غانيات غارقات في الترف

<sup>(</sup>١٩) وكان الفن الصناعي مظهر صالون أكثر من مظهر محل تجاريء (الرواية ص ٥٧).

<sup>(</sup>۲۰) الرياية من ۲۵۵،

<sup>(</sup>۲۱) الرواية من ۲۰۱

<sup>(</sup>۲۲) الرواية من ۱۷۷.

<sup>(</sup>۲۲) الرواية من ۷۸.

<sup>(</sup>۲۶) وهكذا وفإن بلليران الاكثر حساسية المجد بالنسبة إلى المال والذي قرع أرض لثره من سرقته في طلبية ثم ماليث أن أغرقه بالمبح في مجلة الفن الصناعي، فرول إلى العشاء الذي دعى إليه (الرواية حر^٧٧)

<sup>(</sup>۲۵) هذا رجل قط بررجوازی دکما یقول بالیوان (الروایة ص ۷۲)، وتحقر السیدة دامبروز وهن جانبها فریدریك من التمامل معه: دانا افترض انكما لا تشتركان معا في اعماليه (الروایة ص ۲۲۹).

<sup>(</sup>٢٦) الرواية من ٢١١.

بل حتى مرتبطات بالفن مثل الراقصات والمثلات أو مثل ثانتاز وهي نصف محظية ونصف أدبية اللائم بيقم لهن الرجال لكي يصيرن «متحررات». وهن ينجبن ألوان الحرية بواسطة إبداع المفيلة وتجاوز الحد في الخروج على المألوف: (إن التماثل مثير بينهن وبين البوهيميين وحتى بينهن وبين الكتاب راسخي القدم من أمثال بودلير وفلوبير الذين يتسماطون عن الصلة بين وظيفتهم ووظيفة العاهرة). وكل شيء لديهن من الأشياء التي لا يتخيلها أحد في أماكن أخرى حتى عند آل أرنو دون ذكر لصالون آل دامبروز(٢٧) مباح مبنول، مثل تنافر اللغة وشنوذها، والتلاعب بجناس الألفاظ، والتفاخر الطنان، والأكانيب التي تُعد حقائق، والتأكيدات بميدة الاحتمالي، وإنجرافات السلوك (فهناك من يقذف من يعيد برتقالة أو سيدادة فلين، أو يغادر مكانه ليتحدث مع شخص ماء). إن «هذا الوسط المد للإرضاء والترويح»، بحمع مزايا عالمن متعارضين، محتفظا بحرية الأول وترف الآخر، يون أن يجمع شيئًا من منفصاتهما حيث يتخلى فيه بعض الناس عن زهدهم الأضطراري، والآخرون عن قناع الفضيلة. وكل ذلك حسن «في هذا الاحتفال العائلي البهيج» كما يقول هو سونيه متهكما(٢٩). حيث الغانيات، بسايرن الفنانين وينتقن من بينهم أحيانا أصدقاءهن الأثيرين (مثل دلمار)، والبورجوازيين الذين ينفقون عليهن (مثل أودري). ولكن هذا الاجتماع العائلي المعكوس، حيث تعمل هذه العلاقة بين المال والمصلحة على تدعيم العلاقة العاطفية، يظل محكوما مثل القداس الأسود (قداس للشيطان هو محاكاه هزلية للقداس الكاثوليكي في العصير الوسيط) بما ينفيه وينكره، فكل القواعد والفضائل البورجوازية يجرى إقصاؤها إلا احترام المال الذي يشبه الفضيلة في أماكن أخرى في أنه يستطيم إعاقة الصر(٢٠).

# مسألة الميراث:

حينما يحدد فلوبير موضع قطبي مجال السلطة، أو الوسط الحقيقي بالمعنى النيوتوني، حيث تعمل القوى الاجتماعية، قوى الجذب والتنافر (٢٦) التي تجد تجليها كظاهرات في شكل

<sup>(</sup>٢٧) هوفي وقت تناول الخمر تختفي مدام أرض وتصبح المحادثة شديدة الحرية، (الرواية ص ٧٩).

<sup>(</sup>۲۸) الرواية من ۱٤۸.

<sup>(</sup>۲۹) الرواية من ۱۵۵.

<sup>(</sup>٣٠) إن التراتب المهمين، تراتب للآل لا يجرى تذكره بالإلماح الذي يحدث عند روزانيت، أوبري يسبق خطى أريق «إنه غنى، هذا الريف العريق» وأرض يسبق خطى فريدريك (الرواية ص ١٥٨).

<sup>(</sup>٢٩) من المكن أن تقرأ عن استعمالات فكرة «الوسطة ابتدا» من نيونن الذي لم يستعمل الكلمة ومتى بلزاك الذي أحظها إلى الألب عام ١٨٤٢ في مقدمة اللهاة الاستانية أو حتى تين (Taine الذي جعل منها أحد المباديء الثالاة التقسير التاريخ مرورا بالوسوعة عند دالمبتعد (TAlembert حيث ظهرت بمدلولها الميكانيكي، ولا مراك Lamarct الذي أشغها في عام المهادة والجمست كهات – بين أخرين – الذي أمسمها نظريا – الفصل المتون «الكائن الدي ويسطه» في مؤلك جورج كانجيم Conguillema معرفة المهازة

la Connaissance de la vie, Paris, Vrin, 1975, P. 12g - 154.

نوافع سيكولوجية مثل الحب والطموح، فإنه (فلوبير) يؤسس شروط نوع من التجريب السوسيواوجي: إن خمسة مراهقين بينهم البطل فريندريك جمعهم مؤقتا وضعهم المشترك باعتبارهم طائبا، سيقنف بهم في هذا الميز، كانهم جزئيات في مجال قوي، وستتحدد مساراتهم براسطة العلاقة بين قوي المجال وقصورهم الذاتي، وهذا القصور الذاتي مغروس من ناحية في الاستعدادات التي ترجع إلى أصولهم وإلى مساراتهم والتي تضمن ميلا إلى استعرار طريقة في الوجود ومن ثم إلى هسار محتمل، ومن ناحية أخرى مغروس في رأس المال الذي ورثوه والذي يسمهم في تحديد الإمكانات والمستحيلات التي يخصصها الهم المحالى؟!

انه مجال قُرى ممكنة تمارس تأثيرها على كل الأجسام التى تستطيع الدخول إليه، كما أن مجال السلطة هو أيضا مجال صراعات، ويمكن بهذه الصنفة مقارنته بلعبة ما: فالاستعدادات أي مجمل الصفات المندمجة بما فيها الرشاقة والطلاقة وحتى الجمال، ورأس المال في أشكاله المنتوعة الاقتصادية والثقافية والاجتماعية تشكل جميعا أوراقا رابحة متحكمة، وطريقة اللعب والنجاح في اللعب وبإيجاز كل عملية النضج الاجتماعي التي يسميها فلوبير التربية الماطفية.

ويبدو الأمر كما لو كان فلوبير يريد أن يُعرَّض لقوى المجال مجموعا متناسقا من الأفراد الذين بمتلكون في تراكيب مختلفة قابليات تمثل في عيونهم شروط النجاح الاجتماعي، وهو من هم يونهم شروط النجاح الاجتماعي، وهو من ثم ديشيّد، مجموعة من المرافقين بحيث يرتبط كل واحد من أعضائها بواحد من الأخرين، وينفصل عن كل الآخرين بواسطة مجموعة من التمنابهات والخلافات المرزعة على نحو يكاد أن يكون نسقيا، سيزى غنى جدا ونبيل ويتمتع بصلات قوية ومتميز (وسيم)، وأكّنه تقليل النكاء والطموح، ديلورييه نكى وتحركه إرادة عاتية نحو النجاح ولكنه فقير محروم من الصلات وليس وسيما. كما أن مارتينون غنى بما يكفى ووسيم بما يكفى (وسيقاضر بذلك على أي حال)، ونكى بما يكفى وبصعر على النجاح، ويملك فريدريك كما يقال كل مايلزم — على أي حال)، ونكاء ماعدا إرادة النجاح، ويملك فريدريك كما يقال كل مايلزم —

وفي لعبة مجال السلطة هذا يكون الرهان بكل وضوح هو النفوذ الذي ينبغي إحراره او المعافظة عليه ويمكن الذين يدخلون فيها أن يختلفوا من زارية علاقتين، الأولى من وجهة نظر

<sup>(</sup>٣٧) يظهر المستقبل بالفعل بوصفة حرّمة من المسارات غير التساوية في درجة امتمالها، والواقعة بين حد إعلى، هو على سبيل المثال عند فريدريك أن يكرن وزيرا وعاشقا السيدة دامبرون، وحد أدنى هو عند فريدريك نفسه أن يكون كاتبا عند محام اللبي وأن يتزوج الانسة روك.

الميرات أي الأوراق الرابحة، والثانية من وجهة نظر استعداد الوريث لمراعاة ذلك أي من وجهة نظر إرادة النجاح.

. . .

ولكن ما الذي يجعل وريثًا ما مؤهلا أو غير مؤهل للميراث؟ وما الذي يدفعة إلى مجرد المفاظ على الميراث أو إلى تنميته؟. إن فلوبير يقدم بعض عنامس الإجابة عن هذه الأسئلة، وعلى الأخص في حالة فريدريك. فالعلاقة بالبراث تضرب جنورها دائما في العلاقة بالأب و) لأم، وهما شخصيتان تتصفان بالتجديد التضافري (تحديد لا بعامل وإحد بل بكل مركب Surdétermination )، وتتشابك فيهما المكونات النفسية (التي يصفها التحليل النفسي) بالمكونات الاجتماعية (التي يطللها علم الاجتماع)، ويمكن لازدواجية فريدريك تجاه ميراثه، وهي مصدر تربده ومراوغاته أن تجد مبدأها في ازدواجيته تجاه أمه، فهي شخصية مزدوجة مؤنثة كما هو واضح واكنها أيضا كائن مذكر بمقدار ماهي بديل للأب المُعتفي، الهامل المعتاد للطموح الاجتماعي، لقد صارت أرملة لزوج «من عامة الشعب» مات بضرية سيف أثناء حملها تاركا لها ثروة تحيط بها الشبهات». فهذه المرأة الرصينة المتحدرة من عائلة تنتمي إلى منغار النبلاء في الأقاليم، قد نقلت إلى ابنها كل مطامحها في استعادة المركن الاجتماعي، ولم تكف قط عن تذكيره بمقتضيات عالم المال والأعمال، وهي مقتضيات تنطيق أيضًا على أعمال الغرام. بيد أن فلوبير يومي، (وخاصة في استحضار اللقاء النهائي «قد أحس بشيء ما يستعصبي على التعبير، بنفور، مثل الفرع من الزنا بالمحارمة) إلى أن فريدريك قد نقل حبه لأمه إلى السيدة أرنو، وهو المسئول عن انتصار مبررات الحب على مدررات الأعمال المالية.

. . . .

وهكذا نجد أمامنا تقسيما أول بين «البورجوازيين الصنفار» الذين لا يمتلكون أي موارد سرى إرادتهم ونواياهم (الحسنة)، مثل ديلورييه وهوسونيه(۲۲). وبين الوارثين، واكن وسط الآخرين هناك وارثون عقدوا صلحا مع أنفسهم باعتبارهم كذلك، إما بالاكتفاء بالمحافظة على مركزهم مثل سيرى الارستقراطى وإما بمحاولة الارتقاء، به مثل مارتينون البورجوازى المنتجم، وليس لسيزى من مبرر للوجود في تخطيط الرواية إلا لكي يمثل إحدى الاستعدادات المكتة بالنسبة إلى نظام المراكز القابلة للتوريث: إنه المكتة بالنسبة إلى الميراث، وعلى نحو أعم بالنسبة إلى نظام المراكز القابلة للتوريث: إنه

الوارث بلا تاريخ، الذي يكتفى بأن يرث لأنه عندما نتخذ فى الاعتبار طبيعة ميراثة من 
ثروات وألقاب وكذلك نكاءه فلن يكون لديه ما يفعله إلا أن يكون وارثا، وإن يكون لديه ما يفعله 
من أجل، كونه وارثا، ولكن هناك أيضا الوارثين أصحاب التاريخ، أولئك الذين مثل فريدريك، 
فهم إن لم يرفضون لأنفسهم فلا أقل من أن يرفضوا أن يصبحوا وارثين، يرثهم هم 
انفسهم ذلك الميراث.

ويمثل نقل السلطة بين الأجيال لحظة حرجة دائما من تاريخ البيوتات، ويرجع ذلك بين أسباب أخرى إلى أن علاقة المطابقة المتبادلة بين الإرث المادى والثقافى والاجتماعى والسباب أخرى إلى أن علاقة المطابقة بين الإرث المادى والثقافى والاجتماعى والرمزى وبين الأفراد البيولوجين الذين شكلوا بواسطة المطابقة ومن أجلها، تجد نفسها مؤقتا عرضه الغطر. وإن ميل الإرث (وبواسطته ميل كل البنية الاجتماعية الى الثبات من حيث مواصلة الوجود، لا يمكن أن يتحقق إلا إذا ورث الميراث الوارث، عندما ينقل الموتى (أى الملكية) بمجرد وفاتهم مايملكون إلى الأحياء (أى إلى مالك مهيا وقائد على الميراث) عن طريق ترسط على وجه الخصوص من جانب الذين يتحملون مؤقتا مسئوليت، واللين يجب عليم تأكيد جدارتهم بالخلافة.

بيد أن فريدريك لم يستوف الشروط: إنه حائز لا ينوى أن يدع حيازته تتملكه، دون أن يتخلى عن تلك الحيازة، وهو يرفض أن يتحقل ويقف فى الصف وأن يستولى على عقارين يستطيعان وحدهما في هذا الوقت وهذا الوسط أن بمنحاه وسائل الوجود الاجتماعي وشاراته، أي دوضعا و وزوجة ذات مهر وإيرادات (٢٠) ويرد فريدريك أن يرث دون أن يصير ميراثا، وينقصه ما يسميه البورجوازيون الجدية، وهي تلك القدرة على أن تكون ما ينبغي أن تكون؛ وهي شكل اجتماعي لمبدأ الهربة يستطيع وحده أن يؤسس هوية اجتماعية لا لبس فيها. القد كشف عن أنه غير قادر على أن يأخذ نفسه مأخذ الجد، وأن يطابق بين نفسه استباقا وبين الوجود الاجتماعي للقدر له (على سبيل الثال مستقبل محتمل مم الانسة

<sup>(</sup>٣٧) لم يصال قلوبير في الواقع إلى إقامة تعييز بين ديلورييه وهوسونيه: فهما إذ يرتبطان معا في مشروع سياسي البين يريدان إثارة المشام فويدوك به يطانن دائما شعيدي الانتزاب في موافقها وأنككارهما، على الوغم من أن الحدما يوجه مطامحه نحو الأثب والآخر نحو السياسة، وفي غمار مثاقشه مول أسباب فشل قرية ١٩٤٨ يجيب فريدوك دليوريه فلك من ١٠٤٠ ويذكرنا ذلك باشارة فريدوك دليوريه فلك من ١٠٤٠ ويذكرنا ذلك باشارة المشاقة الله تطلح اليه فريدوك في الرينجوت الزي الهيئة، ونظارته الكابية ويجهه الشاحب ويدا له هذا المامي كانه خلام في مدرسة إلى درجة لم يستطع معها أن يمثم ابتسامة مزدرية من أن ترتسم على شفتية (الرواية من ١٠٨).

لويز)(٣٠), وإن يقدم بذلك ضمانات لمستقبل جاد، وهو بذلك يفقد «الجدية» واقعيتها، ومعها «كل الفضائل المنزلية والديموقراطية «٣٠)، وهي فضائل النين يطابقون بين أنفسهم وأيضاعهم، ويعملون ما ينبغي عليهم ويتقانون فيما يفعلون سواء أكانوا «بورجوازيين» أو «اشتراكين».

إن مارتينون على الرغم من كل تقارب هو من هذه الزاوية النقيض الكامل لفريدريك، وإذا 
كان هر الذي ينتهى بالفوز في خاتمة المطاف، هذلك لأنه دخل بجدية في الأدوار التي لم يقم 
فريدريك إلا بتمثيلها، لقد سجل فلوبير إبتداء من أول ظهور لمارتينون وإنه يريد أن يبدو 
وقوراً كما أوضح على سبيل المثال أنه ابتداء من حفل الاستقبال الأول عند آل دامبروز، 
وسط الضحكات والمزاح الجريء، وكان مارتينون وحده قد ظهر بعظهر الجدية (٢٨) على حين 
كان فريدريك يثرثر مع أسيدة دامبروز، وعلى وجه العموم كان مارتينون في الظروف المائلة 
يواصل دائما الانتصاد بجديث على والناس الجاديث، على النقيض من فريدريك الذي 
يهرب بالقرب من النساء) بعيدا عن ملل المعادثة بين الرجال (ودلان هذه الأشياء كانت 
تضايق فريدريك ققد اقترب من النساء)(٢٠). ويقابل ازدراء فريدريك «الجادين» المستعدين 
دائما مثل مارتينون أن يتبنوا في حماس الأوضاع التي يوعمون بها، وأن تروق لهم النساء 
المنائق خطبن لهم التردد وافتقاد الأمان الذي يشعر به في مواجهة عالم دون أهداف متميزه 
أم معالم مؤكدة. وهو يجسد إحدى طرق تحقيق المراهقة البررجوازية وهي ليست أكثر 
العممور في بلاغيات المزعة الأرستقراطية، أو في العمياغة اللفظية للزعة الشعبوية، وكلها 
للمصور في بلاغيات المزعة الأرستقراطية، أو في العمياغة اللفظية للزعة الشعبوية، وكلها 
مصطبغة بالصبغة الجمالية.

فالبورجوازي مع إرجاء التنفيذ، والمثقف بصفة مؤقته المضطر لأن يتبنى أن يحاكى فى فترة من الزمان ما يتظاهر به المثقف من مواقف مهيا اعدم التحدد بواسطة ذلك التحديد المزدرج المتناقض: لأنه يحتل مكانا فى مركز مجال القوى مدين ببنيته التضاد بين قطب السلطة الاقتصادية أن السياسية وقطب المكانه الثقافية أن الفنية (وقطب الجذب فيه يتلقى دعما من المنطق الخاص للوسط الطاحير)، فهو يحدد موضعه داخل منطقة انعدام الوزن

<sup>(</sup>٥٧) الرواية من ٥٧٥

<sup>(</sup>٣٦) قارن «مراسلات» قلوبير، خطاب إلى اويز كوليه في مارس ١٨٤٧

Flaubert, Correspondence, Paris, Gallimard.

<sup>(</sup>۲۷) الرباية من ٥٣

<sup>(</sup>۳۸) الرواية ص ۱۹۳

<sup>(</sup>۲۹) الرواية س ۲۹۷

الاجتماعي حيث تتعادل وتتوازن على نحو مؤقت القوى التي سننهب به في هذا الاتجاه أو. ذاك.

وبالاضافة إلى ذلك فإن قلوبير ببنى استقصاءه من خلال فريدريك على مايجعا من المراهقة ولحظة حرجة بالمعنى المزبوج وفالدخول إلى الحياة عما يقال هو قبول الدخول المعنى المراهقة ولحن المستثمار الاستهلالي لمعنة أو أخرى من تلك الاستثمار الاستهلالي الاقتصادى والسيكولوجي في آن معاء المتضمن داخل الإسهام في اللعب الجادة التي يتألف منها العالم الاجتماعي. ويتجلى هذا الإيمان باالمبة ويقيمتها ورهاناتها قبل كل شيء - مثلما هي المال عند مارتينون - في الجدية، أي في روح الجدية وذلك النزوع إلى أخذ كل الاشياء وهذلاء الناس النين يعتبرهم المجتمع جادين مآخذ الجد، وإلى البدء بالنفس وبهذه الاشياء وهذلاء الناس فحسب.

واكن فريدريك لم يصل إلى أن يعكف على لعبة من لعب الفن أو المال التي يعرضها العالم الاجتماعي، وهو إذ يرفض الإيمان باللعبة Olallius باعتباره وهما لقى موافقة ومشاركة إجماعية، ومن ثم باعتباره إيهاما بالواقع، فإنه يجد ملائه في الوهم (الانخداع) الحقيقي، المعنى باعتباره وهما، وصورته بامتياز هي الوهم الرومانسي القصصي في أشد أشكاله المعنى باعتباره وهما، وصورته بامتياز هي الوهم الرومانسي القصصي في أشد أشكاله تطرفا (عند بون كيشوت أو إما بوفاري على سبيل المثال). ولكن الدخول إلى الحياة كأنه تخرل في الإيهام بالواقع الذي تضمنه الجماعة بكاملها لا يمضى من تلقاء ذاته. كما أن المرافقين الغارقين في الوهم الرومانسي القصصي أمثال فريدريك وإما بوفاري بل وقلوبير نفسه يأخذون الخيال القصصي مأخذ الجد لأنهم لم يصلوا إلى أخذ الواقع مأخذ الجد، متذكرين دائما أن «الواقع» الذي نقيس به كل الأخيلة ليس إلا مرجعا يحظى بتأكيد شامل لوهجماعي(-٤).

ومع هذا المحيز المستقطب لمجال السلطة يتحدد موقع اللعبة والرهانات: وبين الطرفين النهائيين تضارب كامل، وليس من المكن اللعب على القائمتين وإلا وقع الحرء تحت طائلة خسارة كل شيء لأنه أراد كسب كل شيء، وبعد وصف صفات المراهقين تكون الأوراق الرابحة قد وزعت ويمكن للدور أو الشوط أن يبدأ. لقد عُرُّات كل شخصية رئيسية بإحدى الصبغ التكوينية التي ليست في حاجة إلى تفسير مكتمل، ويدرجة أقل إلى إضفاء طابع

<sup>(</sup>٤٠) إن وجود لا متغيرات (ثوابت) بنيوية مثل تلك الشي تميز هضم الوارثه أن على نحو أكثر عموما، وضع المراهق والتي يمكن أن تكون من هيئ للبدأ علاقات ممطابقة تمام إين القاريء والشخصية، هى دون شك واحدة من أسس طابم الظور الذي يعطيه التقليد الأبيئ لبعض الأهمال أو لبعض الشخصيات.

المعادلة الشكلية لكى توجه اختيارات الروائى (فهى تعمل دون شك على وجه التقريب باعتبارها حدسا عمليا لذلك التطبع habitus الذى يسمح لنا فى التجربة اليومية باستشعار أو بتفهم ألوان سلوك الأشخاص المعتادين). فالأفعال والتفاعلات وعلاقات المنافسة أو الصراع بل وحتى المصادفات السعيدة أو التعيسة التى تصنع مسار قصص الحياة المختلفة ليست إلا مناسبات متعددة لتجلى جوهر الشخصيات، عن طريق بسط أطواء ذلك الجوهر خلال الزمان في شكل قصة وتاريخ حياة.

وعلى هذا النحو فإن كل لون من ألوان سلوك إحدى الشخصيات سيقوم بتحديد دقيق لنظام الأختالفات الذي يضعها في تعارض مع كل الأعضاء الآخرين في المجموعة التجريبية، بون أن يضيف في الحقيقة شيئا على الاطلاق إلى الصيغة الأولية، وفي الواقع إن الشخصية هنا هي كل مكتف بذاته في كل تجل من تجلياتها، فكل جزء ينطوى على صفات الكل Pars totalls ، وهو مهيا لأن يقوم بوظيفة باعتباره علامه قابلة الفهم على نحو مباشر تدل على كل العلامات الأخرى في الماضي أو المستقبل، ومن ثم فإن «اللحية المرسلة المشنبة» لمارتينون تعلن عن كل ألوان سلوكه اللاحقة ابتداء من الشحوب والتنهدات والتلوهات التي يكشف بواستطها أشاء الانتقاضة عن خوقه من أن يعد متورطا فيها. وكذلك الحال مع التناقض المحترس الذي يلتى به إلى رفاقة حينما يهاجم لوى فيليب — وهو موقف يرجمه فلوبير نفسه إلى لين العربكه الذي اكسبه تجنب العقوبات أثناء سنوات الدراسة والمصول على رضا أساتذة الصقوق اليوم، وانتهاء بالجدية التي يطنها سواء في ألوان والمصول على رضا أساتذة الصقوق اليوم، وانتهاء بالجدية التي يطنها سواء في ألوان

وإذا كانت التربية العاطفية وهى التاريخ المعتوم لمجموعة كانت عناصرها المتحدة بواسطة قائمة من التوافقات شبه النسقية خاضمة لجملة من قوى الجذب أو التنافر يمارسها عليها مجال السلطة، تمكن قراحها باعتبارها قصة فذلك لأن البنية التي تنظم الأحداث المتخيلة، والتي تنسس الإيهام بالواقع الذي تنتجة تتنكر متخفية كما في الواقع وراء تلك التفاعلات بين أشخاص وهي التي تقوم بتشكيلها في بنية . ولما كانت أشد تلك التفاعلات كثافة هي علاقات عاطفية خصبها المؤلف نفسه مصبقا بالانتباه، فسوف ندرك أنها قد أسدات بالكامل قناعا على أساس قابليتها الخاصة للفهم في أعين المعتبين الذين لن تميل محاستهم الادبية، أبدا إلى البحث في الهياكل الاجتماعية عن مفتاح العواطف.

وإن ما ينزع عن الشخصيات المظهر المجرد لكونهم مجاميم متوافقة من المؤشرات هو أيضًا على سبيل المفارقة ضبق الحبر الاجتماعي الذي وضبعوا فيه: ففي هذا العالم المتناهي والمغلق، الذي يشبه كثيرا رغم المظاهر، عالم الرويات اليوليسية حيث تنغلق كل الشخصيات داخل جزيرة أوبيت منعزل، تتفتح أمام الشخصيات العشرين فرص قوية للالتقاء سواء تحسنت الظروف أو ساءت ومن ثم لابتعاث كل متضمنات «صيغهم» ومعادلاتهم الخاصة بكل فرد منهم داخل إحدى المغامرات الضرورية. كما تحوى تلك الصيغ استباقا كل تحولات وانقلابات تفاعلهم، مثل المنافسة على امرأة (بين فريدريك وسيرى على روزانيت أو بين مارتينون وسيزي على سيسيل أو على مركز (بين فريدريك وماريتنون حول مسألة الرعاية من جانب السيد داميرون). وتعرف في نهاية كشف الحساب المقارن الأول للمسارات أن «سيري لن بكمل دراسته القانونية» ولاذا كان سيكملها؟. ولأنه اختلط أثناء مراهةة باريسية، كما يتنبأ العرف في هذا الصدد بقوم مارقين وعادات وأفكار خارجة عن الطريق السويء فلن يتأخر في استعادة الطريق المستقيم تماما، الذي يقوده إلى المستقبل المتضمن في ماضه أي إلى «حصن أسلافه» حيث ينتهي كما يجدر به أن ينتهي «غائصا في الدين وأبا الثمانية أطفال». وهذا المثال الفالص على إعادة الانتاج البسيطة، يتعارض مع فريدريك، الوارث الذي برفض مبراثه، كما يتعارض مع ماريتنون الذي يسخُّر كل شيء لتنمية ميراثه، ويضيع في خدمة رأس ماله الموروث (من ممتلكات وعلاقات ووسامة وذكاء) إرادة نجاح لن نجد معادلا لها إلا لدي البورجوازيين الصغار، وتضمن له أعلى المسارات المفتوحة موضوعيا. إن تحدد مارتينون وهو الوجة العكسى الدقيق لعدم تحدد فريدريك مدين دون شك يجزء مهم من فاعليته للآثار الرمزية التي تصاحب كل فعل يتسم بتلك السمة. وتشكل الكيفية المضموصة للممارسات التي يتجلى بواسطتها الاستعداد إزاء الرهان، «الجدية» و «الاقتناع».. والحماس» (أو على المكس الخفة، «والنزق» والتراخي)، الشهادة الأكثر رسوخا على الاعتراف بالمراكز المستهاة، ومن ثم على المضوع للنظام الذي يهدف المرء إلى أن يدمج نفسه فيه، وهذا هو ما تتطلبه جميع الهيئات فوق كل شيء من هؤلاء الذين عليهم اعادة انتاحها .

وتصور الملاقة بين فريدريك وبيلوريه التعارض بين الذين برثون والذين لا يرثون إلا المطرح إلى المستور المستورين المستورين المستورين المستورين المستورين المستورين المستورين المستورين المستورين النقود ولكن تنقصه المسارة أما ديلورييه الذي يتجاسر فتنقصه النقود ولا يستطيع إلا أن يتحقب فريدريك في هريد.

وتذكرنا الرواية مرات متعددة بالمسافة الاجتماعية التي تفصل بينهما وعلى الأخص من

خلال التعارض بين نوق كل منهما: قلدى بيلورييه مطامح جمالية من الدرجة الدنيا ويتجاهل الرهافة المتحذلقة لادعاء العظمة (ولأنه فقير فقد كان يشتهي الترف في أشد صوره وضوحا )(١١)، (لو كنت مكانك لابتعت بعض الفضيات كاشفا بحبة للبذخ عن رجل متواضع الأصل)(٤٢). وفي الحقيقة «لقد كان يطمح إلى الثراء باعتباره وسيلة للتسلط على الناس على حين كان فريدريك يتخيل مستقبله في إطار جمالي. وفوق ذلك فقد أبدى فريدريك مرارا أنه يخجل من علاقته «بديلورييه (٤٤)، بل وأظهر له صراحة ازدراء (٤٥)، وقد جعل فلويير ~ وكاته يذكرنا بمبدأ سلوك ديلورييه بأكمله (وياختلافه عن فريدريك) - من مسألة الميراث سببا في الإخفاق الذي أنهى مطامحه الجامعية:، فقد تقدم لسابقة شهادة الأستاذية (الاجرجاسيون) مبرسالة عن حق الوصية، دافع فيها عن وجوب الحد منه بقدر الإمكان، ثم شاء الحظ أن يسحب بالقرعة ورقة فجاء موضوع المناقشة الملكية بالتقادم، مما منحه الفرصة لكي يسهب في ذم الميراث والوارثين، وقد دفعه إخفاقه في «النظريات التي يرثى لها» والتي سببت فشله، إلى أن يدافع عن الغاء الميراث عن طريق القرابة الفرعية دون أن يستثنى إلا فريدريك(٢١) . وقد تسامل بعض المعقيين كما تسامل سارتر نفسه بطريقة جديه عن وجود علاقة خنسية مثلية بين فريدريك ويبلورييه، استنادا، على وجه الدقة، إلى إحدى فقرات التربية العاطفية حيث تشف البنية الموضوعية للعلاقة بين الطبقات بأوضح ماتكون من خلال تبادل التأثير بين الأفراد «ثم انشغل فكره بشخصية فريدريك ذاتها، التي فرضت عليه دائما فتنة تكاد أن تكون أنثوية(٤٧)» وليس ذلك في الواقع إلا طريقة قد تجمدت نسبيا في قالب مكرر للإفصاح عن الفرق الاجتماعي من التعود hexis الجسدي والعادات السلوكية التي حينما توضع في مرتبة الإرهاف والأناقة تدرج فريدريك في جانب ماهو أنثوي، أي في جانب المُنث، كما نرى في تلك الفقرة: وقد تعرف في المدرسة على السيد دي سيزي، وهو ابن عائلة كبرة كان بشبه احدى الفتيات لرقته الشديدة ه(٤٨).

<sup>(</sup>٤١) الرواية من ٢٧٢

<sup>(</sup>۲۲) الرواية هن £٤/

<sup>(</sup>۱۶) الرواية من ۱۶۶ (۱۶) الرواية من ۹۱

<sup>(</sup>و٤) الرواية من ١٨٥

<sup>(</sup>٢١) الرواية ص ١٤١

<sup>(</sup>٤٧) الرياية ص ٢٧٦.

<sup>(</sup>٤٨) الريابة ص ٥٣، عن محارلة سارتر للعثور في البنية العميقة لعلاقة جوستاف فلربير بالأخرين وخاصة بوالده على جذر للبل إلى الازدواج الذي سيكون في أساس هذا الزوج أو الثنائي أنظر سارتر: أبله العائلة جوستاف فلوبور من ١٨٧١ إلى ١٨٧٧

J.P. Sartre, L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857, Paris, Gallimard, 1971, t.1, P 226.330

وينبغى أن نضيف إلى الاختلافات في آداب السلوك، الاختلافات الأكثر جوهرية في العلاقة بالنقود، فقد كانت لدى فرينريك كما تدل كل الشواهد تبعا لملاحظة بيير كواني Pierre Coigny فكرة أنثوية عن النقود، تجعل منها أداة للمتعة والترف أكثر من أن تكرن أناظلسنطرة(١٠).

3 3 3

إن مبدأ العلاقة المفردة بين الصديقين مفروس في صمعيم العلاقة بين البوجوازية والبوجوازية الصغيرة: فالطموح الذي يهدف إلى المطابقة بالآخر وإلى وضع الذات مكانه وإلى يعتبره مثيلا له من مقومات الادعاء البورجوازي الصغير، وبمدى أوسع، من مقومات موقع المدين السيدة الثانية «القرين»، ويقفز بدامة إلى الذهن المسعى الملتبس الذي شرع فيه ديلورييه لدى السيدة أرنو، ومناقشاته لحظة أن حاول الاستحواذ على «فرصتى» فريدريك، متمثلين في السيد دامبروز والسيدة أرنو، وحاول أن يلمنانه واضعا نفسه محله، كما تقفز إلى الذهن الاستراتيجية التي استعملها لدى لويز مخطيبة» فريدريك، والتي التهت بأن تزوجها هن: «لقد بذأ لا بإزجاء المديح اصديقهم فحسب، بل بمحاكاة طريقته في المشي واخذ.

إن نزدع ديلورييه إلى المطابقه بين نفسه وبين فريدريك وإلى احتضان قضيته وإلى أن يتدع ديلورييه إلى المسلمة والى أن الشعاف والمحالة الفريدريك على وجه التقريب وذلك بواسطة تطور ذهنى غريب يجتمع فيه الثار والتعاطف والمحاكاة والإقدام ((\*)، لم يستمر دون وعى حاد بالفرق الذي يفصله عن فريد يحت حس بالمسافة الاجتماعية التي تفرض عليه أن يحافظ على المسافات الفاصلة جميعا حتى في الخيال. وهو بمعرفته أن ما يصلح لأحدهما لا يصلح بالفرورة للكور، بلزم مكان الآخر: «بعد عشر سنين ينبغى أن يصمير فريدريك نائبا، مكانه حتى إذا وضع نفسه مكان الآخر: «بعد عشر سنين ينبغى أن يصمير فريدريك نائبا، وبعد خمس عشرة سنة وزيرا ولم لا؟ إنه يستطيع أولا بعيراثه الذي يوشك أن يحصل عليه أن يؤسس جريدة تكون البداية، وبعد ذلك سنرى الخطوات التالية. أما بالنسبة إلى ديلورييه فقد كان يلم بالمستاذية في مدرسة الحقوق ((\*))، وإذا كان يربط بين مطامحه ومطامح فريدريك، فقد كان ذلك دائما من أجل أن يخضع لها مشاريعه الواقعية المحدودة:

<sup>(</sup>٤٩) ب . كراني التربية العاطفية لظربير. باريس . لاروس.

P. Coigny, L'Éducation sentimentale de Flaubert, Paris, Larousse, 1975, P.119.

<sup>(</sup>٥٠) الرواية من ٢٣٠

<sup>(</sup>۱۵) الرواية من ۲۷۱ (۲۵) الرواية من ۱۱۸

<sup>(</sup>۲۶) الرواية من ۱۱۸ (۲۵) الرواية من ٤٩

مطامح من أجل قريديك ولكن ذلك يعنى أنه لا يعير فريدريك مطامحه بالمعنى الدقيق، بل
تلك المطامع التي كان يستشعر أن من المبرر تماما أن تعتمل في صدره إذا كانت لديه
فحسب الرسائل المتاحة لدى فريدريك، ويطرأت له فكرة: أن يقدم نفسه إلى السيد دامبرويز
وأن يطلب منه وظيفة سكرتير. وهذه الوظيفة لن يمكن الحصول عليها نون شراء عدد من
الاسهم، وآفر ببلاهة مشروعه وقال لنفسه سيكون ذلك شيئا سيئا، وحينئذ بجث عن طريقة
لاستمادة الممسة عشر ألف قرنك، فمثل هذا المبلغ ليس شيئا بالنسبة إلى فريدريك. أما لو
حصل هر عليه فسيكون سندا قويا «أع». إن رفاهية الوارث الجذاب الذي يستطيع أن
يسرف في انفاق ميراثه، أن يشترى لنفسه ترف رفضه، لم توجد للتقليل من المسافة
المؤضوعية التي تفصله عن المطالبين لانفسهم بالمثار، بل إدانة ضعفية الومبولية المتلهفة
المتوترة، فهي لا تستطيع إلا أن تضيف الكراهية التي يعروها الخجل إلى الحسد الشائن.

A A A

ويسهولة يتدول الأمل المستنفس في تقمص الغبر إلى بأس نتبجة للإذفاق في ذلك، وبجد الطموح عن طريق الإنابة اكتماله في السخط الأخلاقي، إذ يجب على فريدريك الذي يمتلك ما يمتلك أن تكون لديه المطامع التي يريدها ديلورييه له، أو يجب على ديلورييه بما أنه في وضعه الراهن أن يمثلك الوسائل المتاحة لفريدريك، وينبغي أن نتابع فلوبير: «وغضب كاتب المعامى السابق (ديلورييه) لأن ثروة الآخر (فريدريك) ضخمة: «إنه يستخدمها بطريقة تدعق الربَّاء، إنه أناني. إنني أهزأ كل الهزء بقرنكاته الخمسة عشر ألقاء ونصل هنا إلى ميدأ ديالكتيك الحفيظة ressentiment الذي يشجب في الآخر ملكية ما يرغب هو فيه لنفسه. «ولماذا اقترض هذا اللبلغ؟ أمن أجل العبنين الجميلتين للسبيدة أرنو؟ إنها عشيقته! ولا يشك ديلورييه في ذلك. هذا شيء إضافي تفيد فيه النقود. وغرت ذهنه أفكار تملؤها البغضاء» ولابد أن يبلغ التوق المنكود الحظ إلى ثروات لا يمكن بلوغها ومعه في المرتبة نفسها الإعجاب المُنترَع منه قسراً منتهاه في كراهية الآخر، فتلك هي الطريقة الوحيدة لتفادي كراهية الذات، حينما ينصب الحسد خاصة على صفات جسدية أو متجسدة، مثل آداب السلوك التي ليس من الستطاع الاستحواذ عليها دون استطاعة إلغاء كل رغبة في الاستحواذ بسبب ذلك (وهكذا فإن الإدانة المُانقة «للمعان» أو التألّق المعادة من «الأدعناء»، كما قال فلوس لسبت في أغلب الأحوال إلا الشكل المقاوب الضغينة (الحسد) التي ليس لديها ما تعارض به القيمة السائدة إلا قيمة مضادة، هي «الجدية» معرفة بأنها الحرمان من القيمة المدانة).

ولكن المفيظة ليست القضية الوحيدة، فهي تتبدي على التناوب مم النزعة الإرادية: «ومم

<sup>(</sup>٤٥) الرواية من ١٧٥ – ٢٧٦

ذلك، أليست الإرادة هي العنصر الرئيسي في المشروعات مادام بها يتحقق النصر في كل شيء (٥٥) . فالشيء الذي يتحقق افريدريك بمجرد أن بريدة بجب على يبلورييه أن يحصل عليه بمساعدة الإرادة، وينبغي له من أجل ذلك أن يصل إلى مكانة فريدريك. إن تلك الرؤية النمونجية لدى البورجوازية الصغيرة تجعل النجاح الاجتماعي – متوقفا على الارادة وعلى المقصد السليم عند الأفراد، فهي أخلاقية تشدد قبضتها على الجهد والجدارة، وتصل مالحقيظة إلى وجهها العكسي، وتمد نطاقها منطقيا في رؤية للعالم الاجتماعي تجمع بين زعة إلية جاهزة l'artificialisme! وهاجس تسلط القوى الخفية المستورة (اعتبار الواقع من صنم رغبات الأفراد وتأمرهم) وهي رؤية نصف متفائلة بما أن الإصرار وتدبير المُطط قان إن على كل شيء، ويُصف بائسة بما أن النوايض السرية لهذه الآلية لا تسلم أسرارها الا لتأمر الواصلين العارفين. «ولأنه لم ير الدنيا قط إلا من خلال حمى أطماعه، فقد تخيلها آلة مصنوعة تعمل بفضل قوانين رياضية. وتستطيع دعوة عشاء في المدينة، ولقاء أحد أصحاب المكانة، وابتسامة امرأة جميلة بعد سلسلة من عمليات طرح بعضها من بعض أن تؤدى إلى نتائج ضخمة. وتشبه بعض الصالونات الباريسية تلك الآلات التي تتلقى المواد المَّام وتحولها إلى منتجات تبلغ قيمتها مائة ضعف. وكان يؤمن بالمعظيات اللائي لوجهن الدبلوماسيين، وبالزيجات المؤدية إلى الثراء عن طريق المؤامرات ورسم الخطط، ويعبقرية الذين بقومون بالأعمال الشاقة، ويطاعة الحظ لأيدى الأقوياء ١٤٠٥). وعلى هذا النحو يظهر عالم السلطة عندما يُنظر إليه من خارجه، وعلى الأخص من بعيد ومن أسفل، بعيني شخص ما يطمح إلى دخوله: قالبورجوازي الصغير في السياسة وغيرها محكوم عليه بالرأى المغاير Allodoxia ، بخطأ في الإدراك والتقييم يجعله بتعرف على الشيء بوصفه شيئًا آخر.

إن المفيظة هي تمرد خانم، فالإخفاق يشكل بواسطة الطموح الذي ينم عليه إقرارا بالاعتراف بالنظام، فالنزعة المحافظة لا تخدع نفسها أبدا في هذا الصدد، فهي تعرف كيف ترى في المفيظة افضل تحية موجهة إلى النظام الاجتماعي، تحية السخط والطموح المحيط، كما تعرف كيف تكشف عن حقيقة ماهر أكثر من تمرد صبية أحداث في المسار الذي يؤدي من البوهيمية المتمردة للمراهقة إلى النزعة المحافظة المتحررة من الأوهام أن إلى التعمير الرجعي في السن المقدمة،

وأمامنا هوسونيه وهو بورجوازي صغير آخر وجد فلوبير كما سنرى مشقة في التمييز

<sup>(</sup>٥٥) الرواية من ٢٧٦

<sup>(</sup>١٦) الرواية من ١١١ . والتخطيط من عندي.

<sup>(4</sup>v) وهكذا فإن السيدة أرنى عند ديلورييه تمثل مسيدة الجتمع وسيدة المجتمع (أو تلك التي يعتبرها كذلك) تبهر المعلمي بوصفها خلاصة أورمزا للكثير من الملذات الجهولة، (الرواية من ٧٧٦) (التخطيط)

بينه وبين بيلوريية وقد شرع منذ وقت مبكر جدا في احتراف الأدب، وهو بمثابة تجسيد 
نمونجي لتك البوهيمية المنذورة للحرمان المادي والإخفاق العقلى والتي يسميها ماركس 
حثالة البروليتاريا أو البروليتاريا الرثة tumpenprofetariat ويسميها ماكس شيبر 
الانتجنسيا الشبيهه بالبروليتاريا Prolétaroide وقد بقى على حالته نفسها أثناء سنوات 
طوبلة في وضع أحد صبية الألب، مشغول بكتابة «مسرحيات هزاية غير مقبولة. كما يصوغ 
الأشعار، إن المراهق الذي يتصف بعض الشيء بنزعة طوباوية والذي لا يمتلك الوسائل 
الأشعار، إن المراهق الذي يتصف بعض الشيء بنزعة طوباوية والذي لا يمتلك الوسائل 
المادية (الإيرادات) ولا الوسائل المقلية التي لا غني لها لكي يظل زمنا طوبلا مترقبا اعتراف 
الجمهور به، انتقل من فشل إلى فشل ومن جريدة متعثرة إلى مجلة أسبوعية تظل مشروعا 
إلى أجل غير مسمى(٥٠)، فتحول إلى بوهيعي فظ لانع، مستعد لذم كل شيء في فن 
معاصره وفي العمل الثوري(٥٠)، وفي الختام وجد نفسه مستقرا في منصب المحرك الأول 
والمنظم لجمعية : رجعية إنه المثقف الذي لم يعد يبالي بشيء وخاصة بالشؤون الثقافية، 
والمنظم لممعية حتى لكتابة سير أرباب الصناعة،(١٠) إنه لكي يفوز باءلنصب الرفيع 
والمنتعد لكل شيء حتى لكتابة سير أرباب الصناعة،(١٠) إنه لكي يفوز باءلنصب الرفيع.

ويبقى فريدريك. إنه الوارث الذى لا يريد أن يصير ما هو عليه، أى أن يصير بورجوازيا، لذلك فهوريتارجح بين أستراتيجيتين تستبعد كل منهما الأخرى، ويمواصلته رفض المكتات المتاحة -- وعلى الأخص من خلال الزواج بلويز انتهى بالمفاطرة بكل فرص ازدهار ثروته. وكانت الملامح المتناقضة التى تنفع به على التعاقب نحو قطبى الحيز الاجتماعي، نحو الميدان الفنى أو نحو الأعمال المالية، وموازاة لذلك نحو المراتين لمرتبطتين بهذين الموقعين هى الصفة الخاصة لكائن بلا ثقل أو توازن (وهى كلمة أخرى التعبير عن الجدية)، غير قادر على تقديم أدنى مقاومة لقوى المجال.

فكل ما يستطيع أن يراجه به هذه القرى هو ميراثه الذي يتزود به لتأجيل اللحظة التي سيتحقق فيها أن يرثه هذا الميراث، ولكي يطيل وضع عدم التحدد الذي هو سعته الفارقة.

<sup>(</sup>٨٥) الرواية ص ١٨٤

<sup>(4</sup>ه) الرباية من £ £ أم يكن هوسونيه على شيء من الظرفه، ويالماصلة المتكررة الكتابة اليومية في كل انتواع المؤاضية بالمؤاضية المنافقة المؤاضية المؤاضي

<sup>(</sup>۱۱) الرواية ص ۲۹۶

<sup>(</sup>٦٢) الرواية ص ٥٦ - ٤ م ٤

وحيدما يصير المرة الأولى مقاسا منزوع الجلد ضائعا، تخلى عن باريس وكل ما يرتبط بما من «الفن والعلم والحب»(٢٦)، لكى يوطن نفسه على العمل في مكتب بروها رام موثق العقود. ولكنه ابتداء من الوقت الذي ورث فيه عمه، تعلق ثانية بحامه الباريسى الذي يدا لأمه المسئولة عن تنكيرة بالنظام، أي بالفرص الموضوعية – بلاهة وسخفاناً، وقد فرض عليه تدهور جديد لأسعار أسهمه أن يعود إلى الريف، إلى منزل والدته وإلى الآنسة روك أي إلى «موقعة الطبيعي» في النظام الاجتماعي دوفي نهاية شهر يولية هبطت أسعار أسهم الشمال بطريقة يصعب تفسيرها ولم يكن فريدريك قد باع أسهمه، فخسر دفعة واحدة ستين الفه فريادة وبمناداته بشكل علموس ومعار من الواجب عليه إما أن يحد من نفقاته أو بلتحق بعمل أن أن يحد من نفقاته أو

ولما تعوزه كل قوة مائدة تختص بالميل إلى الثبات في المؤقع السائد وهو الذي يميز الورثين المهيثين للانتظام ويعوزه كل طموح للوصول بشق النفس إلى هذا المؤقع وهو ما يميز البورجوازيين الصنفار، فقد تحدى بذلك القانون الأساسى لجال السلطة في محاولته تجبن الغيارات التي تقبل مسارا عكسيا والتي تحدد التقادم الاجتماعي، ومحاولته التوقيق بين الصديق الفن والمال، الحب المجنون والحب العاقل، وأصبح مصيبا في نظرته عندما عزا إخفاقه في نظرته عندما عزا إخفاقه في نظرته عندما عزا المناقبة التي لا تحصي، إلى والانحراف عن الطريق المستقبه، (أي افتقاد الاستقامة).

إن فريدريك غير القادر على تحديد مصيره وعلى الرضوخ لحرمانه من هذا الشيء أو ذاك من بين المكنات المتنافية، هو كاثن مزدوج، متصف أو غير متصف بالرياء ومن ثم مكرس لسوء الفهم أو للسير في الاتجاهات المتعاكسة، وهو تلقائي خاضع للاستثارة أو الاستغلال، أو مكرس للعب على الوجهين في الميشة المزدوجة((٢) (يقضى الليل في منزل «الماريشالة» وفترة بعد الظهيرة عند السيدة دامبروز)، إن تعايش عالمين منفصلين جعل ذلك ممكنا وسمح بإرجاء كل حسم فترة طويلة من الزمان.

لقد صرحت الرواية بالآلية الدرامية التي تنظم العمل بـأكمله. فديلورييه الذي نزل عند فريدريك لحظة تأهبه للخروج يعتقد أنه ذاهب للعشاء عند دامبروز وليس عند أرنو، ويمازحه

<sup>(</sup>٦٢) الرواية من ١٢٣

<sup>(</sup>۱۲) الرياية من ۱۳۰

<sup>(</sup>١٥) الرواية ص ٢٧٣

<sup>(</sup>۲۲) الرياية من ۲۱۷

قائلا إن المرء يظنك ذاهبا إلى زفائك(الله). وثمة سوء فهم احتفظ به فريدريك في استخفاف حينما، اعتقدت روزانيت أنه يبكي مثلها حزنا على ابنهما الميت على حين كان يفكر في السيدة(۱۸) أرنو (بعد أن أصبحت نهبا الألوان البؤس وهريت مع زوجها المفلس) أو حينما اعتبرت روزانيت التي استقبلها فريدريك في الشعة المعدّة للسيدة أرثو أنها المقصودة بالمجاملات والدموع الموجهة إلى تلك السيدة الأخرى، دون أن يفعل فريدريك شيئا لتوضيح المقف لها.

وهناك سوء فهم آخر حينما اتهم فريدريك روزانيت بأنها باشرت ملاحقات قضائية ضد أرفو (أى ضد السيدة أرفو) وكانت السيده داميروز هي المسئولة عنها في الواقم(١٩).

إن اعادة ترتيب شريكات حب فريدريك هى التى تعطى معناها التقامط (التقاء المسارات وتباعدها) المتضمن فى صميحة روزانيت المنبعثة من القاب: «لماذا تذهب للترويح عن نفسك وللهو عند النساء الشريفات؟ «٢٠/» إنها إعادة ترتيب نظمها مارتينون بالتواطؤ غير الواعى من فريدريك، الذي يسعده إلى أقصى مدى جلوسه بجوار السيده أربق، فقد انتزع مارتينون مكان فريدريك لكى يجلس بالقرب من سيسيل (قريبة دامبروز)(٢٠/)، وهناك إعادة ترتيب أخرى نظمها مارتينون مرة ثانية بعلم فريدريك ضحيته، ويتواطؤ منه، فقد دفع السيدة دامبروز بين دراعى فريدريك بينما كان هو يغازل سيسيل التي سيتزوجها وارثا بذلك عن طريقها ثورة السيدة دامبروز التي مليقها ثورة السيدة دامبروز التي النهاية من ميراثه لحظة أن ورث فريدريك على المرآة.

وكان فريدريك يبحث في استراتيجية اللعب على الوجهين والازبواج عن وسيلة للبقاء زمنا في العالم البرجوازي الذي يتعرف فيه على دوسطه المقيقية (٣٠٠) والذي يجلب له «الإشباع والإرضاء العميقية (٣٠٠). كما كان يحاول التوفيق بين الضدين بأن يحتفظ لهما بمكانين وزمانين منفصلين، ومقابل تقسيم نقيق معقول لوقته وبعض الأكانيب وصل إلى الجمع بين الصب المعالم المسيدة دامبروز وهو، تجسيد «التقيير البورجوازي(٧٠) والحب اللعوب لروزانيت

<sup>(</sup>٧) الرواية ص ٣٠. والجزء الأول من الرواية هو موضع مصادغه ثانية في تطابق الأحداث ولكنها ستجد حلا سعيدا، فقد ظفر فريدروك دعوة من آل دامبروز للمشاء في نفس اليوم الذي يطابق عيد ميلاد السيدة أرنو. (الرواية ص ١٠١) ولكن وقت الأحداث التضارية لم يحن بعد، فسوف تلقي السيدة دامبروز دعوتها. (١/) الرابة ص ٢٨).

<sup>(</sup>۱۹۰) الرواية من ۱۶۰ (۲۹) الرواية من ۱۶۰

<sup>(</sup>۷۰) الرواية من ۲۹۰

<sup>(</sup>۲۱) الرواية من ۳۷۲

<sup>(</sup>۷۲) الروانة من ۲۷۹

<sup>(</sup>۷۲) الرواية من ۲۰۶

<sup>(</sup>۱۶) الرواية من ۲۹

التى تعلق بها وأحس نحوها بعاطفة خاصة أثناء اللحظة نفسها التى أكتشف فيها مفاتن التقلب المزدوج: «كان يكرر لإحداهما العهود التى فرغ لتوه من قطعها للأخرى، ويرسل لهما باقتين متشابهة في ويكتب لهما فى نفس الوقت، ثم يعقد بينهما المقارنات حينما كانت امرأة ثالثة (السيدة أرنو) حاضره دائما فى فكره، وتبرر له استحالة الفوز بها خياناته التى كانت ترجيج نيران لنته من طريق تردده على الاثنتين (۵۰٪). وهو يتبع نفس الاستراتيجية فى السياسة حيث ينغمس فى ترشيح نفسه للانتخابات وهو ترسيح» يؤوده أحد المحافظين ويوصى به ويمتمحه أحد الحمر (الشيوعيين) (۱۸٪). وسينتهى ذلك بالإخفاق: «فقد تقدم مرشحان جديدان، أحدهما محافظ والآخر أحمر وان يكون أمام أى ثالث كاننا ماكان أى فرصة، وكان ذلك خطأ فريدرك: «فقد ترك اللحظة المواتية تمر، وكان عليه أن يجى، فى وقت أكثر تبكيرا، وأن يبذل أقصى جهد ۱۸٪).

## الأحداث العرضية

ولكن إمكان وقوع «حادث»: أى اصطدام غير متوقع بين ممكنات يستبعد كل منها الآخر اجتماعيا، مغروس أيضا في تعايش سالاسل مستقلة. فالتربية العاطفية لغريدريك هي التدريب التدريب التدريب التوالى على التضارب بين العاملين، بين الفن والمال، بين الحب الخالص والحب الجشع، إنها قصة الأحداث الضرورية بنيويا التي تحدد التقادم الاجتماعي عن طريق تحديدها للتصادم بين ممكنات لا يمكن التوفيق بينها بنيويا وإن سمح اللعب على الوجهين في العيشة المزدوجة بتعايشها المنبس، فالالتقاءات المتعاقبة للسلاسل السببية المنتفقة تحده شنا فضينا كل والمكنات العائسة (١/١).

<sup>(</sup>۵۷) الرواية ص ۱۸۵ – ۲۹۹. (۲۷) الرواية ص ۲۰۵

<sup>(</sup>۷۱) الرواية ص ٤٠٢. (۷۷) الرواية ص ٤١٧.

<sup>(</sup>أV/) من المُستويع أن التربية العاطفية هي درواية الممادفات متطابقة الوقوع التي يشارك فيها الشخوص على نحو سلبي، مذهواين فاغرى اللم أمام رقصة مصائرهم.

J. Bruneau Le rôle du hasard dans L'Éducation sentimentale, Europe, sept-nov 1969. P. 101 - 107)

چيه ، برونو ، دور المسادفة في التربية العاطفية.

ولكن الأمر يتعلق بالمسافقات الفمرورية التي تتكشف بمناسبتها الفمرورة المائلة في الوسط، والفمرورة التجسدة في الأمر يتعلق بالمسافقة ألى التجسدة في المصادفة من المراوية التي يبدر أن المسافلة تسويدها (إقتامات، المتقامات، فرص متاحة بؤرمن مائلة) لا الانكان المصادفة، إن مذرى جيمس الذي يقرأ هذه الرياية باعتبارها ملحمة خانفة بلا هواء Without air (بالانجليزية) ولوحظ أنها كل مترابط، وأن كل القطع ملتحمة معا، (في ، يرومبير التربية العاملفية تمفصلات وتكافؤ منعدة

V. Brumbert, "L'Éducation Sentimentale: articulations et polyalenee" in C. Gothot Mersch (èd, la production du sens chez Flaubert, Paris U G E, Coll, 10/18. 55-69

وعلى سبيل التحقق من النموذج المقترح، تكفى ملاحظة أن الضرورة البنيوية للمجال التى تسحق المطامح المختلة لفريدريك تنطبق أيضا على المشروع المتناقض جوهريا لأرنو، فهو السمت المنتلة لفريدريك تنطبق أيضا على المشروع المتناقض جوهريا لأرنو، فهو الصند البنيوي الحق لفريدريك، إن تاجر الفن كائن مزبوج، بوصفه ممثلا للمال والاعمال في عالم الفن(٢٧)، وإذا استطاع أن يرجى، بعض الوقت العاقبة المتمية التي يسوقه إليها قانون القضارب بين العالمين عن طريق القيام بلعبة مزبوجة دائمة بين الفن وإلمال، فإنه محكوم عليه بالخراب بواسطة عدم تحدده وطموحه إلى مصالحة الأضداد،» إن ذكاءه لم يصل من الارتفاع إلى مايكفي للارتفاء إلى مستوى الفن كما لم يكن بورجوازي التكوين بدرجة تجعله يتجه إلى الربح وحده، فهو لابد أن يدمر نفسه بون أن يرضي أحدال الم، ويسترعي انتظر أن واحدا من المواقع الأخيرة التي أغرى بها بيلورييه وهوسونيه مديقه الربق قدما: «ينبغي أن تقيم وليمة مرة كل أسبوع، ولا غني لك عن ذلك حتى لو مهند فلك، مسيويد الناس الجيء وستصبح الوايمة مركزا للأخرين ويسيلة لرفعتك، في وهند الخراء الماراية المغال الساعية منحك الرائي العام من طرفيه، أي من الأدب والسياسة وسترى أننا سنكون في الصدارة داخل باريسي (١٨).

وافهم هذه اللعبة، دلعبة من يفسر يكسب» التى هى حياة فريدريك، يجب أن نضع فى اعتبارنا من ناحية التناظر الذي يقيمة فلربير بين أشكال الصب إأشكال حب الفن التى تراصل التخلق فى نفس الواتم: «وضع تراصل التخلق فى نفس الوقت تقريبا، وفى نفس العالم؛ عالم البوهيمية والفنائين، ونضع فى اعتبارنا من ناحية أشرى عائقة القلب والمكس التى تقيم تعارضا بين عالم الفن الفالص وعالم الأعمال المالية، فلعبة الفن من وجهة نظر الأعمال هى لمبة «من يخسر يكسب»، ففى هذا العالم الاقتصادى المقلوب ليس من المستطاع إحراز المال والأمجاد معا (وبقوير هو القائل «الأمجاد تجلب العار» والنساء الشرعيات وغير الشرعيات؛ وبإيجاز كل رموز النجاح المادى الاجتماعى (الدنيوى)، وهو نجاح داخل هذا العالم ونجاح فى الدنيا دون أن يتعرض للخطر خلاص مرتقب فى العالم الآخر. والقانون الأساسي لهذه اللعبة

<sup>(</sup>٧٩) يلاحظ قلوبير وجود متماثلات عميقة بين أرف وقريدرك (الرواية ص ٧١). وهو يزوي هذه الشخصية المكرسة لأن تشغل مواقع مزدوجة باستعدادات مزدوجة على تحداثهم أو منقسمة على نقصها: دلك المزيع من الغزعة التجارية والبراعة الذي نفخه يدر في تمة مجدد إلى محاولة تندية أرياحه مع احتفاظه بالنظامر الفنيات، حثك يهى متدهور المسحة بعد نوية مصحية على التحول إلى الدين فضرح في تجارة الأشياء الدينية ليضمن خلاص روحه به مشاعلة ثريته (الرواية ص/٧ و٤٧٤) (ويستند فلوبير هنا كما نرى على التماثل بين المبال الفني والمجال الديني).

الحافلة بالمفارقة من أن هناك مصلحة في التنزه عن المصلحة: فحب الفن هو حب مجنون، على الأقل حينما ينظر إليه من وجهة نظر معايير العالم العادى، «السوى»، الذي يصوره المسرح البورجوازى، وبالإضافة إلى ذلك يتحقق عبر التماثل بين أشكال الفن وأشكال الحب قانون التضارب بين العالمين، وفي الواقع فعلى مستوى الطموح فإن التأرجحات البندولية بين الفن والسلطة تتجه نحو أن تضيق بمقدار ما نتوغل في القصة، على الرغم من أن فريدريك يراميل التأرجح زمنا طويلا بين موقع للسلطة في عالم الفن وموقع (منصب) في الحكومة أو الأعمال التجارية (منصب السكرتير العام للأعمال التي يديرها السيد دامبروز أو منصب مستشار في مجلس الدولة). وعلى المستوى العاطفي كان الأمر على العكس فقد كانت التأرجحات ذات الذي الواسع بين الغرام المجنون والغراميات النفعية تتلاحق حتى النهاية: فقد وجد فريدريك نفسه بين السيدة أرض وروزانيت والسيدة دامبروز، على حين لم تكن لويز ابنة الأب روك «الخطيبة» ، أن المكن الأكثر احتمالا إلا ملاذا وثارا حينما تنخفض «أسهمه» بالمعنى الواقعي والمعنى المهاني (<sup>(٨)</sup>).

كما أن معظم الأحداث التي تحد من نطاق المكنات تنشأ عبر توسط أولئك النسوة الثلاث أو بدقة أكثر، إن هذه الأحداث تواد من العلاقة التي ترجد عبرهن بين فريدريك وأربو أو لمابروز، بينه وبين الفن والسلطة، وتلك الشخصيات النسائية تمثل نسقا من المكنات، فكل واحدة منهن تتحدد براسطة التضاد مع الأخريين: لم يشعر يجوارها (السيدة دامبروز) بالنشوة التي تجتاح كل كيانه والتي كانت تدفعه نحو السيدة أرنو ولا بالاضطراب المبتهج الذي أشاعته فيه روزانيت في بداية العلاقة، ولكنه كان يتمناها باعتبارها شيئاً يشذ عن الماليف صعب المنال، لأنها كانت نبيلة ولأنها كانت ثرية ولأنها كانت متدينة (٢٨)، وكان التعارض بين روزانيت والسيدة أرنو هو التعارض بين الغانية السهلة المرفوضة والمرأة المستحيله المنال التي يواصل الحام بها وحبها في الأخيلة اللاواقعية للماضي، بين «الغانية التي بالقيمة» والمرأة التي لا تقدر بثمن المقدسة «القديسة» (٨٠)، إحداهن لعوب نزقة مسلية والأخرى رصينة ومتدينة على المعوم» (٨٠)، فمن ناحية نجد نلك التي ترد على الخاطر دائما

<sup>(</sup>٨٧) من أمثلة التأرجحات: دام تنخل عونته إلى باريس شيئا من السرور على نفسه [...] واحس فريدريك بشعور غريب من الرحشة وهو يتناول مشاءة وحيدا غراج يفكر في الاتسة رواء ولم تعد فكرة وزاعة تبدرك متجاوزة المد (الرواية عرصه/٢) ولم اللغي التنافي لاتضاره في أمسية إلى المبرور كان الأمر على المكس : دام يكن فريدرك بعيدا عن الزواج كما كان في تلك القحفة فضلا عن أن الاتسة روك بعت له شخصية شئيلة – مثيرة السخرية، ما أشد الفرق بينها وبين السيدة دامبرور: إن مستقبلا كفر ينتظره، (الرواية عن (٨٨)، وهناك عوبة جديدة إلى الانسة روك بعد قطيعة مع السيدة دامبرور (الراباية ص ٤٤٤).

<sup>(</sup>۸۲) الرواية عن ه ۲۹ – ۲۹۳.

<sup>(</sup>۸٤) الرياية ص ۸٤٠. (۸۵) الرياية ص ۱۷۵.

<sup>(</sup>۲۸) الرواية من ۱۷۵ .

حقيقتها الاجتماعية «عاملة مزرعة وعاهرة»(AT) ومن مثل هذه الأم ليس من المستطاع إلا التسليم بأن المواود سيكون ذكرا بكل تأكيد، واقترحت هي نفسها تسميته فريدريك باسم والده مقرة عن طريق ذلك بمهانتها (فقد كان فريدريك الوالد غير الشرعي بحلم بإبنة أنثي)، ومن ناحية أخرى نجد تلك التي كتب عليها أن تكون أمّا (AY)، بل أما لبنت صفيرة سوف تشبهها (۸۸).

أما السيدة داميروز فهي المقابل المضاد أيضا لكل من الإثنتين، فهي نقيض كل أشكال «العواطف التي بلا جنوى (٨٩) كما يقول فريدريك كل أشكال «البلاهات» أو «الحب المجنون» التي تحبط أمال العائلات البورجوازية لأنها تقتل الطموح، ومعها كما هي الحال مع لويز -ولكن على مستوى أعلى من الإنجاز والتحقق يزول التناقض الستعصي على الحل س السلطة والحب، بين العلاقة العاطفية وعلاقة الأعمال المالية: بل إن والدة فريدريك السيدة مورو نفسها لا تستطيع إلا استحسان تلك الملاقة، التي تجدد أشد أحلامها تحليقا. ولكن هذا الحب البورجوازي إذا كان يجلب النفوذ والمال، وهو ماسيري فيه فريدريك عند استعراض الماضي ممضارية وضيعة ه(١٠) لم يجلب له على العكس لا الاستمتاع ولا والنشوق، بل ويرجع إليه استنفاد قدرته على الوان الحب المقيقية: «واستخدم حبه القديم وعبر لها، كما لوكانت هي التي تلهمه، عن كل ما جعلته السيدة أرنو يستشعره من وهن ومخاوف وأحلام(١١١)»، موأيقن حينئذ بما كان يخفيه عن نفسه، بانقشاع الوهم عن حواسه وفتورها، وكان عليه أن يصطنع ألوانا من توهج الرغبة، واكنه لكي يحس بها كان عليه أن يستحضر صورة روزانيت أو السيدة أريو ١(٩٢).

وكان الحادث الأول الذي وضع نهاية لمطامع فريدريك الفنية، قد طرأ حينما كان من الواجب عليه أن يختار بين ثلاث غايات ممكنة تتجه إليها الخمسة عشر ألف فرنك التي تسلمها لتوه من موثق عقوده(٩٣)، أيعطيها لأرنو لمساعدته على تجنب الإفلاس، (وينقذ بذلك

<sup>(</sup>٨٦) الرواية من ٢٨٩ .

<sup>(</sup>٨٧) في الصور المثقابلة لروزانيت والسيدة أربو (ص ١٧٤ -- ١٧٥) يشغل أكبر مساحة منها دور الأم ورية البيت عند السيدة أرش أو دماري، وهو الأسم الأول لها. الذي يلاحظ تبيونيه أنه يرمز النقاء.

<sup>(</sup>٨٨) الرواية ص ٢٩٠.

<sup>(</sup>٨٩) الرواية من ٥٨٥ .

<sup>(</sup>٩٠) الرواية من ٤٤١.

<sup>(</sup>٩١) الرواية من ٣٩٦.

<sup>(</sup>٩٢) الرباية من ٤٠٤.

<sup>(</sup>٩٣) الروابة ص ٢١٣.

السيدة أربو نفسها)، أو يمهد بها إلى ديلورييه وهوسويه ويقحم نفسه فى مشروع أدبى، أو يذهب بها إلى السيد دامبرور ليضعها فى استشماراته(٢٠٤).

ويقى في منزلة لاعنا ديلورييه لأنه كان بريد أن يتمسك بكلمته، وأن يؤدي جميلا لأرنو في نفس الوقت، وماذا لو توجهت إلى السيد داميرور؟ ولكن بأي ذريعة أطلب المال؟ فعلى العكس من الواجب على أن أدفع له مالا ثمنا الأسهم الفحم»(٩٠). ويتسم نطاق سوء الفهم، فقد منحه داميرون منصب السكرتين العام على حين أنه جاء في الواقع ليتوسيط لأربق بناء على طلب السيدة أرنو(٢٠). وهكذا فقد نجم عند فريدريك دمار فرصة الفنية عن الملاقة التي تربطه بأرنق، أي بعالم الفن من خلال العاطفة التي يمس بها تجاه زوجته، أو بعبارة أدق، قد نجم اصطدام المكنات التي تتملكه والتي تنفي كل منها الأخرى: الحب المجنون وهي مبدأ رفض أن يمسح موضوعا للميراث والتعبير عن ذلك الرفض في أن معا، ومن ثم الطموح، الطموح المتناقض إلى السلطة في عالم الفن أي في عالم اللا سلطة، والطموح خائر الإرادة المنهزم إلى السلطة الحقيقية، وثمة حادث آخر – تولد عن اللعب المزدوج وسوء القهم، ووضع حدا نهائيا لكل ألوان اللعب الزبوج: فحينما عرفت السيدة دامبروز أن الأثنى عشر ألف فرنك التي اقترضها منها فريدريك بحجة كانية، كانت غايتها إنقاذ أربي، أي السيدة أربي طرحت ممتلكات أربن للبيم بالمزاد بناء على نصيحة بيلورييه، وقد ارتاب فريدريك في أن روزانيت هي التي وراء ذلك فقطم علاقته مها «وكان اللقاء الأخير» الذي بمثابة تجل نموزجي للبنية هو. الذي يجمع بين السيدة داميرون وروزانيت حول بقايا السيدة أرنق. فعند شراء السيدة داميرون لتحقة في شكل علية للحلي والنقائس من «يقايا» السيدة أرين، وهي شراء بخترل تلك العلية النفيسة من رمز وحب تمثله إلى مقدار من النقود (ألف فرنك)، يرد فريدريك على ذلك بإعلان قطيعته للسيدة دامبروز «مضحيا بما تمثله من ثروة»، من أجل ذكري السيدة أرتر(١٨)، معيداً بذاك تلك السيدة المحبوبة إلى مكانة الشيء الذي لا يقدر بثمن. إن فريدربك حبنما وجد نفسه بين المرأة التي تشتري الحب وتلك التي تبيعه، أي بين تجسيدين لوجهي الحب

<sup>(14)</sup> نجد نامس البنية في المشروع المعنون – منزل زياج حديث إن المائة ألف فرانك التي تدور حرابها بنامات الشخصيات هل بنيغي أعطاؤها المراة أن للحبيب الأول أن الزرج، لقد انتزعتها المرأة بواسطة، خديد سافلة «أوقعتها بشاب يهيم بها، وكانت تحفيمها للعشيق ثم أعطتها للزوج الذي حاق به الخراب بفته» (م. چيه دوري – فلويير ومشاريعه غير المنشورة، مصدر سابق ص ٢٠٠).

<sup>(</sup>٩٥) الرواية من ٢١٢ .

<sup>(</sup>٩٦) الرواية من ٢٢١ .

<sup>(</sup>٩٧) الرواية ص ٤٣٨ .

<sup>(</sup>٩٨) الرواية من ٤٤٦ .

البورجوازي، بين ذات الجاه والعشيقة، بالإضافة إلى أنهما متتامان ومتراتبان مثل المجتمع الراقي ومن المبتمع الراقي ومن المال أو إلى أى من الراقي وما أي أي من من الراقي وما أي أي أي من موضوعات المصلحة البورجوازية؛ إنه حب لشيء على غرار العمل الفني المحض، ليس مطريحا للبيع ولم يخلق لكي يباع، فالفن من أجل حب الفن مثل الحب الخالص، والفن للفن هذ الحب الخالص الفن.

وليس هناك من شهادة على كل ما يفصل الكتابة الأدبية عن الكتابة العلمية أكبر من تلك القدرة التي تمتلكها الكتابة الأدبية باعتبارها خاصية مميزة لها، على أن تركز وتكثف في القدرية العيانية لهجه ملموس ولغامرة مفردة يحملان باعتبارهما استعاره وكناية في آن معا الفردية العيانية لهجه ملموس ولغامرة مفردة يحملان باعتبارهما استعاره وكناية في آن معا على التحليل العلمي أن ييسط أطواء وأن يظهره للعيان في جهد ومثابرة. وعلى هذا النحو فإن يظهره للعيان في جهد ومثابرة. وعلى هذا النحو فإن بنية وتاريخ يجب فإن البيع بالمزاد يوجز وعلى الفور كل تاريخ علية الطي ذات الأقفال الفضية التي تكثف كل بنية وتاريخ المؤجهة بين النساء الثلاث وما يمثلن (أو يرمزن له). ففي أول عشاء في شارع «شوازيل» عند أن أرنو كانت العلبه النفيسه هناك على للمفاه، وأخذت منها السيدة أرنو وقاتيرة هشال من الكشمير كان زوجها قد أهداه إلى وزانيت. كما لمها فريدريك عند ورزانيت في غرفة الانتظار (المنحل) الثانية وبين زهرية مملومة ببطاقات زيارة ومحبرة». المابه شاهدا ورهانا بالنسبة إلى الماجهة النهائية بين النساء الثلاث، أو بدقة أكثر المواجهة النهائية بين النساء الثلاث، أو بدقة أكثر تستحضر موضوع العلب الثاري الذي حلله فرويد.

ومن المروف أن فرويد وهو يتخذ نقطة انطلاقه من أحد مناظر «تاجر البندهية» لشيكسبير حيث يجب على المدعين الثلاثة أن يختاروا بين ثلاث علب الأولى من ذهب والثانية من فضة والثالثة من رصاص، قد أوضح أن هذه القيمة تعالج في حقيقة الأمر «اختيارا يقوم به رجل بين نساء ثلاث»، فالعلب هي عرموز لما هو جوهري عند المرأة ومن ثم لما هو جوهري فيها (١٩٠).

ومن الممكن افتراض أن فلوبير - من خلال المخطط الأسطوري الذي يجري إعماله دون

<sup>(</sup>٩٩) سيجموند فرويد ، مقالات في التحليل النفسي التطبيقي

S. Freud, Essais de psychanalyse appliquée, trad. fr. de B. Monty et M. Bonaparte, Paris, Gallimard, 7c ed, 1933, P. 87 - 103.

ومن خلال الحالات الثارث للعلية، التى تنتمى على التعاقب إلى السيدة أرش وإلى روزانيت وإلى السيدة دامبروز، تتحدد المالكات الثادث والترات الثائم بينهن في ظل علاقة السلطة إلمال.

وعى لاستحضار ذلك النوع من انتهاك النقاء المتغيل للسيدة أربو، متمثلا في الاستحواذ 
بالمال على علمة زينتها - يدخل في الطبة مخططا اجتماعيا مماثلا: هو التعارض بين الغن 
والمال، ويستطيع بذلك أن يقدم تمثيلا لمنطقة جوهرية تماما من الحيز الاجتماعي، تبدر أول 
الأمر غائبة: المجال الأدبى نفسه، الذي ينتظم حول التضاد بين الفن الخالص المرتبط 
بالصب الخالص، والفن البورجوازي في شكليه، الفن التجاري الذي يمكن أن يوصف 
بالضخامة، الممثل في المسرح البورجوازي ولمرتبط بشخصية السيدة دامبروز، والفن 
التجاري الأصغر الممثل في الفويفيل (الترفيه للسرحي الفقيف المماخب الحافل بتوجيه 
الضريات) والكاباريه (عروض أثناء الطعام والشراب) والملقات المسلسلة وتستحضره 
روزانيت، وبحن هنا أيضا مضطرون إلى افتراض أنه من خلال بناء قصة ولحساب هذا 
البناء كان الكاتب مسوقا إلى أن يكشف عن البنية التي دفنت في أبعد الأعماق، وهي البنية 
الأشد غموضا لأنها المرتبطة على أشد الأنجاء مباشرة باستثماراتها الأولية التي هي 
الاساس نفسه لأبنتها العقلية واستراتيجياتها الأدبية.

#### سلطة الكتابة

ويجد المره نفسه مسوقا إلى الموقع الحقيقى للعلاقة، التى استدعيت مرارا وتكرارا، بين المويد ويطله فريدريك. وينبغى هنا حيث جرت العادة على رؤية إحدى تلك الاسقاطات المتساهلة الساذجة للسيرة الذاتية بوصفها نوعا أدبيا أن نرى فى الواقع مشروعا لجعل النات موضوعا (للتجسيد الموضوعي للذات) أي مشروعا للتحليل الذاتي وللتحليل الذات موضوعا (للتجساعي، إن فلوبير يقصل نفسه عن فريدريك، أي عن عدم التحدد والعجز اللذين يحددانه، في فعل الكتابة نفسه، كتابة تاريخ (قصة) فريدريك الذي يتجلى عجزه بين أشياء أخرى في عجزه عن الكتابة أو عن أن يصير كاتبالالله بعيد كل البعد عن الإيحاء بتطابق بين المؤلف والشخصية، بل هي يستهدف بلا شك إبراز المسافة بأكملها التي أقامها المؤلف بينه ويين نفسه وحبه السيدة «شليزنجر» أثناء كتابة قصة فريدريك نفسها، ويتضح لذك في إشارة فلوبير إلى أن بطله فريدريك شرع في كتابه رواية سرعان ماكف عنها، وقعت أحداثها في فينيسيا (البندقية) وكان بطلها فريدريك نفسه كما كانت بطلتها السيدة أرنولالله)

<sup>(</sup> ۱۰ ) من المفهرم أنه كان يلزم لقويين أن يطمئن بالكامل على الطابح (غير السلبي) ملهنته» ككاتب، مع نجاح دمدام برفاريء لكي يكون قادرا على إنجاز التربية العاطفية».

<sup>(</sup>۱۰۱) الرواية من ٦٥ – ٥٧.

إن فلوبير الكاتب يتسامي بعدم تحدد جوستاف (شخصية فلوبير الواقعية) وبعدم اكتراثه العميق(١٠٢)، بواسطة استحواذه على نفسه استحواذا يستعيد الماضي، استيقن منه بكتابة قصة فريدريك. إن فريدريك يعشق في السيدة أرنق «بطلات الكتب الرومانسية(١٠٣)» ولم يجد قط في السعادة الواقعية كل ما في السعادة التي حلم بها(١٠٤)، واشتعل باشتهاء بسترجع الماضي لا يمكن التعسر عنه (١٠٠). وفي الاستدعاء الأدبي للمحظيات الملكيات كان بتواطأ بواسطة أفعاله الخرقاء وألوان تريده ووساوسه مع المسادفات الموضوعية التي تطرأ لكي تؤجل أو تعوق إشباع رغبة أو تحقيق طموح(١٠٦). وهنا يفكر المرء في العبارة التي وردت في نهاية الرواية وتلخص العودة المشيعة بالجنين من جانب فريدريك وبالوربية إلى ذكريات الزيارة الفاشلة لماخور «التركية» أيام الصبا: «الذكريات هي أفضل ما امتلكناه». وهذا الاختلاط من السذاجة والنقاء يتكشف عند استرجاع الماضي بوهمفه إنجازا، وهو في المقبقة بكتُّف كل تاريخ فريدريك أي تجريه الامتلاك على وجه الإمكان لكثرة من المكنات، لا يريد المرء ولا يستطيم الاختيار بينها، وهو امتلاك يجعله عدم التحدد الذي يقوم هو بتحديده أساسا للعجن لقد حكم يهذا التكشف الذي يسترجع الماضي في يأس على جميع الذين لا يستطيعون ممارسة حياتهم إلا في صيغة المستقبل التام (يحدث شيء بعد انتهاء آخر، أو مبياغة فرض عن المستقبل le futur antérieur ) على طريقة فريدريك وهو يستحشر علاقته بالسيدة أرنى: «لا يهم» لقد تبادلنا حبا عميقا»».

ومن المكن أن نستشهد بعشرين عبارة من «المراسلات» (الخاصة بفلوبير) يبدو فيها أن فلوبير يتكلم على وجه الدقة بلغة فريدريك: «إن الكثير من الأشياء التى لا تؤثر في عندما أراها أو عندما يتكلم عنها الأخرون، تدفعني إلى الحماس وتثيرني وتؤلني إذا ما تكلمت عنها وعلى الأخص إذا ما كتبتها (١٠٠٧) عسوف تصوّر الخمر والضر والنساء أيها الرجل

J.P. Richard, la création de la forme chez Flaubert in Littérature et Sensation Paris, Ed du Seuil, (Y.Y).
1954. P. 12

چیه بی ریشار أبداع الشكل عند ظوبير .

<sup>(</sup>۱۰۲) الرياية من ۳۲ .

<sup>(</sup>۱۰۶) الرباية من ۲۶۰. (۱۰۵) الرباية من ۲۵۲.

<sup>(</sup>۱۰۱) على سبيل المثال هي الرواية من ۲۰۰ و (دامن قريدريات نفسه بسبب بلاهته) من ۲۰۱ (وقد أحبها فريدريك إلى درجة أن خرج، وعلى الغور امتلكه غضب من نفسه وقال لنفسه إنه معتوبه وعلى الأخص ص ص ۵/ ۵ – 50٪ (اللقاء الآخير مع السيدة أرض). وعلى وجه اكثر عموما فإن كل فعل يبدو كثبه وعلى نحق متزايد غير قابل التنفيذي. وكل رغبة محكوم عليها فوق ذلك بالاحتدام في الخيال وأن تكون اكثر ترة.

<sup>(</sup>١٠٧) فلوبير - خاب إلى أويز كوايه ٨ أكتوبر ١٨٤٦. الراسلات الجزء الأول ص ٢٨٠.

الطبيب شريطة ألا تكون سكرانا أو عاشقا أو زوجا أو عربيدا، فعند الانغماس في الحياة يراها المرء على نحو ردىء، ويعانى منها أو يستمتم بها كثيرا. أما القنان في رأيي فهو شيء مهول، شيء خارج على الطبيعة(١٠٨). ولكن مؤلف «التربية العاطفية» هو على وجه التحديد ذلك الذي عرف كيف يحول العاطفة الخاملة(١٠٠١)، لفريدريك إلى مشروع فني، ولم يكن باستطاعة فلوبير أن يقول «فريدريك إنه أنا». وهو ينفى بكتابته قصة كان بمكن أن تكون قصته، أن تكون قصة الإخفاق هذه قصة ذلك الذي يكتبها. وقد جعل فلوبير نفسه شريكا في كل ما فرض نفسه على فريدريك كأنه قدر: رفض التحديات الاجتماعية، سواء تلك التي تلصق نفسها مثل اللعنات البورجوازية، بالمركز الاجتماعي أو السمات الثقافية الميزة مثل الانتماء إلى جماعة أدبية أو مجلة(١٢٠) . كما حاول طبلة جباته أن بواصل البقاء في هذا الموقع البعيد عن التحدد، هذا الموقع المحايد، الذي يستطيع المرء منه أن يحلق فوق الجماعات ومنازعاتها، والصراعات التي تقيم تضادا بين الأصناف المختلفة من المثقفين والغنانين والمبراعات التي تقيم مواجهة تجمع هؤلاء إزاء التنوعات المختلفة ولأصداب اللكية»، وتحدد التربية العاطفية، لحظة ممتازة من هذا الجهد: فالقصد الجمالي والتجسيد الذي يقوم بإعماله ينطبقان على ذلك المكن نفسه الذي يجب ان ينفيه المقصد الجمالي من أجل تأسيس ذاته، أي على عدم التحدد السابي لقريدريك، المعادل التلقائي ومن ثم المخفق لعدم التحدد النشط وهو ما يتصف به الميدم الذي يعمل على خلقه. وإن التوافق المياشر بين كل المراكز الاجتماعية - التي لا يمكن في الواقع العادي أن يجري شغلها في نفس الوقت أن حتى تباعاً، كما ينبغي الاختيار بينها، والتي بواسطتها سواء أراد المرء أو لم يرد يتم اختيار المرء - ليس من المستطاع معايشته إلا في الإبداع الأدبي وبواسطته،

.. .. ..

وهذا هو السبب في أننى أحب الفن. لأن هناك على أقل تقدير يتحول كل شيء إلى حرية داخل عالم الأخيلة. هنا يتم إشباع كل شيء والقيام بأي شيء حيث يكون المرء ملكا ورعية في أن معا، فاعلا نشطا وكائنا سلبيا، قربانا وكاهنا، وايس هناك من حدود، وتصبح الإنسانية بالنسبة إليك دمية ذات أجراس يمكن جعلها تدق حتى نهاية مقطعها الموسيقي، مثل بهلوان إلى آخر مدى يبلغه قدمه و(١١٠). وستجرل في الخاطر أيضا السير الشخصية

<sup>(</sup>١٠٨) فلوپير - خطاب إلى أمه، ١٥ ديسمبر ١٨٥٠، الراسلات، الجزء الأول ص ٧٢٠.

<sup>(</sup>١٠٠) لويد أن أصدر التاريخ الأخلاقي المعنوي لأصل جيلي، أن التاريخ الماطفي على الأصدح: إن كتاب من العب والماطفة باكن عن العاطفة كما تشتطيع أن تبجد الآن أي مخامات» بلا فاطبة . (فلويير خطاب إلى الاتشا لروبايية Levyer عن العاطفة كما لا تعديد عن شاتسيين Granding الكوبير 31.4 الراسلات البوذ الثالث من 4- 4).

<sup>(</sup>۱۱۰) تلويير خطاب إلى لويز كوليه ٣٦ مارس ١٨٥٢، المراسلات الجزء الثاني من ٢٩١ أن خطاب إلى نفس المرسبل إليها بتاريخ ٣ ماير ١٨٥٣ نفس المصنو ص ٣٢٣.

<sup>(</sup>١١١) فلويير خطاب إلى لويز كوليه ١٥-١٦ مايو ١٨٥٢ للراسلات الجزء الثاني من ٩١.

الضيائية التى تكيف معها القديس انطوان باسترجاع الماضى: دكان يحسن بى أن أبقى لدى بديان نيترى الابتار [...]، واكننى كنت ستخدم الخوتى أفضل بأن أكون قسيسا بكل بساطة [...] وام يتعلق الأمر إلا بى لكى أكون... على سبيل المثال... عالما من علماء النحو أو فيلسطة [...] والأفضل لو كنت جنديا [...] وام يكن شيء سيعوقني عن أن أشترى بنقودى فيلسفة إلى إلى الكى أكون... على سبيل المثال... عالما من علماء النحو أو وظيفة جابى رسوم إحدى القناطرة (١١٧)، ويحتفظ المرء في ذاكرته بتلك الفقرة من خطاب إلى ولا كابد مثلك ذلك الاحساس بحياة تبدأ من جديد، ويالاندهاش أمام وجود طارح يتفتع. ولا كابد مثلك ذلك الأحساس بحياة تبدأ من جديد، ويالاندهاش أمام وجود طارح يتفتع. ولا أرى نفسى في عصور مضافة من التاريخ على نحو شديد البوضوح أمارس مهنا ولنا أرى نفسى في عصور مضافة من التاريخ على نحو شديد البوضوح أمارس مهنا مختلفة ولى حظوظ متعددة. وفرديتي الحالية هي محصلة ألوان فرديتي المختفية. لقد كنت ملاحا على النيل وقوادا Leno (بالابتينيه) في رويا أيام الحروب البونية (الحروب الثلاث التي شنتها رويا على قرطاجنة ابتداء من ١٢٤ حتى ١٤٦ قرم) ثم خطيبا إغريقيا في سويي Subure عدث التهتى حشرات البق. وقد أدركني المون أثاء الحمله الصليبية لأنني كنت أمراطورا شرقيا(١١٧)».

.. .. ..

إن الكتابه تلغى التحديدات والضعايط والحدود المقومة للوجود الاجتماعي: فالوجود الاجتماعي: فالوجود الاجتماعي فالوجود الاجتماعي يعنى شغل موقع محدد في الهيكل الاجتماعي وحمل شاراته المديزة، وعلى الاجتماعي وحمل شاراته المديزة، وعلى الاخص في شكل الصيغ اللفظية المتكررة تلقائيا أو الإليات الذهنية(١١)، ويهتمد ذلك أيضا في حافظه والاحتفاظ به على الانتماء إلى جماعات وعلى أن يكون داخلا في شبكل التزامات الملاقات لها ما للشيء من موضوعية وإعتام واستمرار، ويتم تذكرها في شبكل التزامات ويدون بواجبات أو بإيجاز في شكل شوابط وكرابح. وعلى غرار مثالية دبركلي» [چورج بيركلي واحدة لله عنه كال الأشياء لا توجد بيركلي الأبشقار على سبيل الإمكان وجود أبديا ]، تقترض مثالية العالم على الاجمائ وجود قيم كل الأفكار على سبيل الإمكان وجوداً أبديا ]، تقترض مثالية العالم الاجتماعي الرؤية عبر التحليق، ووجهة

<sup>(</sup>١١٢) قلوپير إغواء القديس انطوان.

Flaubert, La tentation de saint Antoine, Paris, Gallimard, 1971.P. 14-42. (۱۱۲) فلوپير خطاب إلى جورج مباند ۲۹ سيتمبر ۱۸۶۱ المراسلات الجزء ۳ مي ۳۱ه.

<sup>(</sup>١٧٤) هذه بكل تأكيد هي والأكثار التداولة التي يطاريها فلوبير بضرارة، في نفسه وادى الآخرين، وهي ايضا العادات اللفظية الميزة الشخص ما، مثل ما يسميه فلوبير الكلمات البلهاء الرزائيت ياله من هذر إلى شايها لا يمكن أن تعرف أبدا، النها أن العبارات العادية للمبيدة ماميروز (إن اثاثية سائجة تقوى في عباراتها العادية: ماذا فعل بي ذلك: ساكون على مايرام؛ كما أو كلت في صاحة إلى ذلك الرواية ص ٣٩٧ و ٤٠٤.

النظر المطلقة لمشاهد ذى سلطة علياء متحرر من التبعية وبذل الجهد اللذين يذكران بمقاومة العالم الفيزيقى والعالم الاجتماعي، وقادر كما يقول فلوبير دعلى أن يضع نفسه بقفزة واحدة فوق الانسانية وعلى ألاقل يجمعه بها شىء مشترك إلا علاقة البصر».

إن الأبدية والوجود في كل مكان هما الصفتان الإلهيتان اللتين خص بهما الملاحظ المطلق نفسه «لقد رأيت الناس الأخرين يحيون» ولكنها حياة أخرى تختلف عن حياتى: فبعض الناس يؤمنون وبعض آخر يرفضون الإيمان وبعض ثالث يشكون، وبعض آخر في النهاية لا يشغلهم ذلك على الإطلاق ويسعون وراء شئونهم أي يبيعون في حوانيتهم ويؤلفون كتبهم أو يصيحون من فوق منابرهم(۱۰۰)».

وبتعرف هنا أيضا على العلاقة الجرهرية بين فلوبير وبطله فريدريك باعتبارها إمكانا أمام جوستاف (شخصية فلوبير الواقعية) تم تجاوزه والاحتفاظ به. ومن خلال شخصية فريدريك الذي يستطيع فلوبير أن يكونها، جسد المؤلف مثالية العالم الاجتماعي التي تعبر عن نفسها في العلاقة بين فريدريك وعالم المراكز المتاحة أمام مطامحه، وفي هواية الفن لدى المراهق البورجوازي المتحرر مؤقتا من القيود الاجتماعية، «دون أن يكون له أحد يرعاه، دون المراقد أو دار، دون يقين أو قانون» كما يقول سارتر أيام كتابة «الموت داخل النفس». كما أن الهجود الاجتماعي في كل مكان الذي يلاحق فريدريك مخروس في صمعيم التعريف الاجتماعي في كل مكان الذي يلاحق فريدريك مخروس في صمعيم التعريف خالةاً لم يخلقة أحد، دون روابط أو جدور، لا يوجه الانتاج الأنبي فحسب بل طريقة كاملة خليشة وضع المثقف.

ولكن من الصعب أن نتجنب مسالة المحددات الاجتماعية للطموح إلى انتزاع النفس من كل التحديدات وإلى التحليق في الفكر فوق العالم الاجتماعي وصراعاته وما نتذكره من خلال قصة فريدريك وتاريخه هو أن الطموح الثقافي العقلي يستطيع ألا يكون سوى المعكوس المتغيل لإفلاس المطامح المادية، أليس مما له دلالة أن فريدريك الذي لم يخف عندما كان في قمة مساره ازدراءه لاصدقائه، الثوريين الفاشلين (أو الفاشلين الثوريين)، لا يحس بنفسه مثقفا أبدا إلا حينما تسوء شئوته المادية فحينما أقلقه تأنيب السيدة دامبروز حول مسأله الاسهم، وإيماءات السيدة دامبروز إلى مسألة عربته وروزانيت، نجده يدافع وسطرجال المصارف عن مواقف المثقف المصل إلى القول «أنا أهزاً بالأعمال التجارية»(١٠١٠).

<sup>(</sup>۱۱۵) جوستاف فاوپير. دنوفمبر».

Flaubert, Novembre, Paris, Charpentier, 1886 p. 329.

<sup>(</sup>١١٦) الرواية من ٢٧١ .

وكيف يستطيع الكاتب تجنب التساؤل عما إذا كان احتقار الكاتب والبورجوازي»، والمناكات المانية التي يسجن نفسه فيها من عقارات ومنقولات وألعاب وأوسمة ونساء ليست منية بشيء للحقيظة المعتملة داخل الذي أخفق في أن يكون بورجوازيا، المنساق إلى أن يحول فشله إلى نزعة ارستقراطية العزيف الانتقائي؟ ويقول قاموس الأفكار المتداولة لفريريز الفنانون يمجنون تنزمهم عن الأغراض»، إن عبادة التنزه عن الغرض هي مبدأ قلب خارق يجعل من الفقر ثراء مرفوضا، ومن ثم ثراء روحيا. فأفقر المشروعات الثقافية يساوي غرق، هي نلك التي يضحى بها المرء من أجله، أو بالأحرى، لا توجد ثروة مادية تستطيع أن تنافسه بما أنه سيكون في جميع الأحوال مفضلا عليها.. أما الاستقلال الذاتي الذي يُعترض أنه يبرر هذا التخلي المنحول عن ثراء متخيل أن يكون في حقيقته هو العرية المشروطة المقصودة على عالم المشروع الثقافي والتي يخصصها له دالبورجوازي» نفسه؟. أن يظل التمرد على والبورجوازي» موجها (بالفتم) براسطة ما يناوئه بمقدار ما يواصل الميدا، القائم على رد الفعل، الخاص بوجودة وكيف الوثرق من أن والمبورجوازي» ليس هو الني يسمح الكاتب أن يتخذ لنفسه مايريد من مسافات بعيدا عنه، عن طريق الإسساك به من الذي يسمح الكاتب أن يتخذ لنفسه مايريد من مسافات بعيدا عنه، عن طريق الإسساك به من

# معادلة فلوبير

وهكذا يقصح ظويير من خلال شخصية فريدريك ويصف موقعه في الحيز الاجتماعي عن معادلة التكوين التي هي ميداً إيداعه الروائي الخامن. علالة الروض المزدوج للمواقع المتعارضة في السلحات الاجتماعية المختلفة، والمواقف المتخذة للناظرة لها التي هي أساس علاقة من العزوف المتجسد إزاء العالم الاجتماعي.

لم يتحرك فريدريك وقد وقع بين كتلتين من البشر متراصتين، ويهره للنظر وألهاء عن الواقع ولم يكن للجرحى النين سقطها والموتى المدنين مظهر جرحى حقيقيين أو موتى حقيقين، ويدا له أنه يشارك في عرض تمثيلي(۱۰۷، ومن للمنتطاع إحصاء الشهادات التي

<sup>(</sup>۱۷۷) هنا يرد على الذهن الاتعكاس الذي أثاره بجاح مارتيذون عند قريدريات ما من شيء اكثر إذلالا من رؤية البابه البنجون في المعاوتة الذاتية التي البابه البنجون في المعاوتة الذاتية التي يقدم البابة التي يقدم المعاوتة الذاتية التي يقيمها المتقدم عالمسيطرين وسلطاتهم التي الحرزياء ابن حق يعجد في لا منطقية هذه العبارة. قالازيراء الملمان للفيحات قد لا يكون إلا طريقة لتحويل الفعروية إلى عيزة، والرؤية المطلقة إلى شكل من الوهم الخاص بتقادى التصييات التي شكل جزءا من التحديدات المائلة في وضع المثقف.

بلا عدد على هذه النزعة الحيادية الجمالية: لا يحرك مشاعرى مصير الطبقات العمالية الحالية الحالية اكثر مما يحركها مصير رقيق العصر القديم النين كانوا يديرون أحجار الرحى، أى ليس بقدر أكبر، أو يقدر مماثل هفاتنا است من المحشين باكثر مما أكون من القدامى واست في سبق باكثر مما أكون من القدامى واست فرنسيا بأكثر مما أنا صيني، ((۱۱) ليس لى في العالم إلا الأشعار الجميلة، والعبارات الميدة الصياغة المنسجمة المغردة، ومناظر الغروب الجميلة فأشعة القمر واللوحات الملونة وقطع المرمر والرؤوس بارزة القسمات ووراء ذلك لا شيء. وأنا أحب أن أكون تمالا Talma للنواسي المغرب المؤرس بالرزة القسمات ووراء ذلك لا شيء. وأنا أحب أن أكون ميرايي Mirabeau (المثل الفرنسي التراجيدي المفضل عند بونابارت) أكثر من أن أكون ميرايي Mirabeau أكثر نقاء. إن العصافير حبيسه الأقفاص تحرك في إشفاقا مماثلا تماما لما تثيره الشعوب أكثر نقاء. إن العصافير حبيسه الأقفاص تحرك في إشفاقا مماثلا تماما لما تثيره الشعوب بالقدر مثل أي تركى وأعتقد أن كل ما نستطيع عمله من أجل تقدم الانسانية هو لا شيء (۱۲۰). وهو يكتب إلى جورج صائد التي تثير فيه حميته العدمية: كم سنمت من العامل الفظ، والبورجوازي الأخرق والفلاح الغبي والكاهن البغيض: لهذا فأتا أغرق نفسي بمقدار ما استطيع في العصر القديم (۱۲۰).

كما أن هذا الرفض المزبوج هو بالا شك مصدر لكل هذه الأزواج (الثنائيات) من الشخصيات التي تعمل بوصفها مقططات مولدة الخطاب الروائي، هنري وجول في التربية العاطفية الأولى (رواية كتبت بنفس الاسم قبل الرواية المشهورة) وفريدريك وديلورييه، وبليران وبلار في التربية العاطفية.. الغ. وهو يتأكد أيضا في الشغف بالتماثلات والتضادات (التي تتضع بوضوح على وجه الخصوص في مسودات تخطيط بوفار وييكوشيه -Bouvard et Pé- المتصادات أن أشياء متوازية وتوازيات بين المياه عنه المحصوص في مسودات تخطيط بوفار وييكوشيه موازية وتوازيات بين أشياء متوازية وتوازيات بين أشياء متضاده وخاصة بالنسبة المسارات المتقاطعة التي تقود الكثير من شخصيات فلوبير أشياء متضادة وتفاقية وكل التبدلات من طرف أقصى إلى نقيضه في مجال السلطة، مع كل التراجعات العاطفية وكل التبدلات السياسية المتضايفة معها، وكل التطورات البسيطة بمرور الزمان في شكل مسارات سيرة شخصية لها نفس البنية التقاطعية: ففي التربية العاطفية نجد هوسونيه الثوري يصير مداهعا عن الإيديولوجية المعافظة، وسينيكال الجمهوري يصير عميلا للبوايس في خدمة مداها الانقلاب البيكاتوري وبصرع على المتاريس صديقة القديم ديساردييه (البيكاتوري وبصرع على المتاريس صديقة القديم ديساردييه (البيكاتوري وبصرع على المتاريس صديقة القديم ديساردييه (البيكاتوري وبصرع على المتاريس صديقة القديم ديساردييه (البيكارية)).

<sup>(</sup>١١٩) فلوبير خطاب إلى لويز كوليه ٢٦ أغسط ١٦٤٨ المراسلات الجزء الأول ص ٢١٤.

<sup>(</sup> ۱۲۰ ) فلوپیر، خطاب إلی لویز کوایه ۲۰۱ أغسطس ۱۸۶۳ للراسلات الجزء الأول من ۷۷۸. ( ۱۲۱ ) فلوپیر، خطاب إلی جورج صائد ۱ سیتمبر ۱۸۷۱ للراسلات الجزء ۲ ص ۲۷۱.

<sup>(</sup> ٢٧٧) هذا التطيل الدلُّظي على وجه البقة لخصائص العمل سبيزداد ثُراء (في الفصل القادم) ينتائج رصف المجال الأدبي والمؤتم الذي يحتله فلويين.

وجهة نظره) ٣٥ ثم حينما يرى ألا جدوى من ذلك يصير وغدا وينقذها في الكوميونة (ثورة عمال باريس ١٨٧١) التي شارك فيها ثم يتحول ضد الكوميونة ويقتله جنود. فرساى.

كان في البداية شاعرا غنائيا (لم ينشر شعره) -- ثم مؤلفا براميا (لم تمثل مسرحياته) ثم روائيا (غير متميز). ثم صحفي (ثم) وسيصبح منطقا حينما تسقط الامراطورية(الثانية).

وقد تصول نحو السلطة اثناء وزارة أوليقييه (ابتداء من يناير ۱۸۷۰) وحينئذ «سوف» < تريد > هي إعطاءه ابنتها.

رجل ليبرالى (يصير متشككا شيئا فشيئا) تفسده المرأة الكاثوليكية بعنوبه وعلى مهل تفقد إيمانها.

## يتسلل هو

ويدفعنا كل شيء إلى التفكير في أن جهد الكتابة («أهوال الأسلوب») الذي يستحضره فليوب من الأغلب يستحضره فليوب المنابقة في الأغلب يستحضره فلي الأغلب يستهدف أولا السيطرة على الآثار غير المتحكم فيها للأزدواج المتناقض في العلاقة تجاه كل هؤلاء الذين ينجنبون داخل مجال السلطة، وهذا الازدواج المتناقض عند فلوبير ويشاركه فيه فريدريك (الذي يجسد فلوبير فيه هذا الازدواج)، والذي يقضى بأنه ليس من المستطاع قط المطابقة الكاملة بين المؤلف وأي من شخوصه، هو بلا شك الأساس المعتمام بتفادى القطوى التي يتحكم من خلالها في المسافة الكاملة في موقف الراوي، إن الامتمام بتفادى الفطو بين الشخوص)، والامتمام بالحفاظ على مسافة حتى أثناء التطابق الصاسم للاستيعاب الحقيقي هو في رأيي الجذر المشترك لجمل سمات اسلوبية حديما أو الازدراء، ويعبر في أن معا عن العداء (تلك تيمة تشكيلة الاقتباسات البلهاء) والتطابق، أو الازدراء، ويعبر في أن معا عن العداء (تلك تيمة تشكيلة الاقتباسات البلهاء) والتطابق، الطراد المقتدر للأسلوب المباشر وللأسلوب غير المباشر وللاسلوب غير المباشر المراد ولي الموضوع على نحو مرهف بغير حدود بتنويع المسافة بين الذات والموضوع في المناس، بين

وجهة نظر الراوي وهي تمتطي وجهة نظر الشخوص (من بين الفرنسيين جميعا، كان أشد الناس ارتعادا هو السيد دامبرور، فالوضع الجديد للأمور كان يهدد ثروته ولكنه كان على الأخص قد كذَّب كل تجربته. نظام بهذه الجودة، وملك بهذه الحكمة. أهذا ممكن؟ ستتصدع الأرض، وابتداء من اليوم التالي فصل ثلاثة من الخدم وباع جياده واشترى لكي يخرج إلى الشارع قبعة شعبية رخوة القوام بل وفكر في أن يطلق لحيته..»)(١٧٣)، وإستعمال «كمالو» (ووعندنذ ارتجف وانتابته كآبة جليدية، كما لو كان قد أحس بعوالم بأسرها من التعاسة واليأس..»)، الذي كما لاحظ جيرار جينيت Gérard Genette « (١٢٤) » ينخل رؤية افتراضية » وبذكِّر صراحة بأن المؤلف يعن إلى الشخوص أفكارا محتملة، بدلا من أن يعيرهم أفكاره الخاصة نون أن يعرفوا ذلك، أو في جميم الأحوال نون أن يجعلهم يعرفون ذلك. بالإضافة إلى الاستعمال الذي اهتم به بروست Proust لازمنة الأفعال وخاصة الماضي الناقص l'imparfalt (بصف حالة أو عادة في الماضي) والماضي البسيط (يصف في القص حدثًا ماضيا في لحظة محددة)، المبالحة لتحديد المنافات المتغايرة من حاضر السرد القصيصي، وحاضر الراوي، واللجوء إلى المساحات الشاغرة (الأماكن البيضاء) التي على طريقة نقاط الترقف الضخمة) من قبيل النقاط الثلاث التي توضع للدلالة على وجود انقطاع في الكلام) تفتح نطاقا التأمل الهاديء عند المؤلف والقاريء «إلغاء الوصل المعمم -Asyndète génerali sée الغاء حروف العطف والأحوال الذي حدد رولان بارت R.Barthes معالم (١٢٥) ، وهو تجل سلبى ومن ثم غير منرك لانسحاب المؤلف وعلامته هي إلغاء تلك التبخلات المنطقية الضئيلة، جزيئات الوصل والريط، التي من خلالها تدخل على نحو غير محسوس علاقات العليه أو الغائيه، التضاد، والتشابه، وتتسرب فلسفة الفعل والتاريخ.

وهكذا فإن المسافة المزدوجة لنزعة الحياد الاجتماعي، والتأرجح الدائم بين المطابقة والعداء، الانتماء والازدراء الذي تحيذه تلك المسافة، هيئاً فلوبير لانتاج رؤية مجال السلطة التي تعديده بن المسافة ميئاً فلوبير لانتاج رؤية مجال السلطة التي قدمها في التربية العاطفية. وهي رؤية يمكن القول إنها سوسيولوجية ال لم تكن منفصله عن تحليل علمي بواسطة الشكل الفني الذي تفصح عنه وتسدل عليه قناعا في أن معا. وفي المقيقة إن التربية العاطفية تستعيد مجددا بنية العالم، الاجتماعي الذي أنتجت فيه على خص شديد الغرابة في دفته، بل تستعيد كذلك البني العقلية المشكلة بواسطة تلك البني الاجتماعية والتي هي المدد الله المرابة على المدد المدن ولكنها تفعل ذلك

<sup>(</sup>۱۲۲) الرابة من ۲۳۱ – ۲۳۲ .

G.Genette, Figures Paris, Ed. du Scuil, 1966 P. 229 - 230

<sup>(</sup>١٢٥) رولان بارت اذة النص

R. Barthes, le Plasir du texte, Paris, E d., Du Seuil, 1973, P.18 - 19.

بواسطة الوسائل الفاصة بها أي عن طريق أن تقدم نفسها للبصر والشعور في تمثيلات أو على الأصبح في استحضارات وابتعاثات بالمعنى القوى لتعاويذ قادرة على إحداث تأثيرات على الأجسام خاصة بواسطة «السحر الذي يستدعى الذكريات» للكلمات التي تستطيع توجيه «الكلام إلى الحساسية» والحصول على اعتقاد متخيل ومشاركة متخيلة مماثلين لما نمنحه إلى العالم الواقعي (١٣٧).

بيد أن الترجمة المسية تضم قناع التنكر على البنية داخل نفس الشكل الذي تقدمها، 
فيه، والذي بفضله تنجح في إحداث تأثير الاعتقاد (التصديق) أكثر من إحداث تأثير الواقع، 
هدا هو بلا شك ما يجعل العمل الأدبي يستطيع أحيانا أن يقول – حتى عن العالم 
الاجتماعي – أكثر مما تقوله الكتابات ذات الادعاء العلمي (ولاسيما حينما يجدون العقبات 
التجتماعي – أكثر مما تقوله الكتابات ذات الادعاء العلمي (ولاسيما حينما يجدون العقبات 
بقدر ماهي ألوان مقايمة من جانب الإرادة)، ولكنه لا يقول كلمته إلا في صيغة تجمله لا 
يقولها في حقيقة الأمر. في كشف القناع يجد حدا له في حقيقة أن الكاتب يراعي على 
يقولها في حقيقة الأمر. في كشف القناع يجد حدا له في حقيقة أن الكاتب يراعي على 
نحر ما التحكم في عودة المكبوت، ويمارس التشكيل الذي يقوم به وظيفة تلطف معمم في 
التعبير euphémisme ، كما يسمع له الواقع الذي يقترحه بعد أن نزعت عنه واقعيته 
وفرض عليه الحياد بواسطة التعبير الأدبي بأن يشبع إرادة للمعرفة مستعدة للاكتفاء 
على التحليل – لكي ينزع القناع تماما عن البنية التي لا يكشف النص الأدبي عنها إلا عن 
طريق إخفائها أن يضتزل رواية مغامرة ما إلى الصيغ الأواية أن المسودات (البروتوكولات) 
لضرب من المونتاج التجويبي.

ومن المفهوم أن لتلك البنية خاصية نزع الفتنة وإزالة السحر، ولكن رد الفعل العداشي الذي تستثيره يجمل من المحتم أن يُطرح بكل وضوح السؤال عن نرعية التعبير الأدبي: فالتشكيل هو أيضا إضافة أشكال (أو اتخاذ أشكال)، كما أن النفي (الإنكار) الذي يقوم التعبير الأدبي بإعماله هو مايسمح بالتجلي المحود لحقيقة إذا قيلت بطريقة آخري تصبير غير قابلة للتحمل (لا تطاق)، «فتأثير الواقع» هو ذلك الشكل شديد الخصوصية من الاعتقاد الذي ينتجه القص الخيالي الأدبي من خلال إشارة (أو إسناد) مذكورة إلى واقع معين يسمح بمعرفة ما يدور هو حوله مع رفض تلك المعرفة في أن معا. إلا أن القرامة السوسيولوجية تحمل السحر والفتنة، فهي إذ تقوم بتعليق التواطؤ الذي يوحدً ما بين المؤلف والقارئ»

<sup>(</sup>١٧٦) يرتكز تاثير الاعتقاد (التصديق) الذي ينتجه النص الألبي كما سنرى على التوافق بين الافتراشنات المسبقة التي يلتزم بها بتاك التي نلتزم بها في الفيرة العادية بالعالم.

داخل علاقة إنكار الواقع الذي يعبر عنه النص، تكشف عن المقيقة التي ينطق بها النصر، ولكن في مسيفة لا يقولها النص، وبالإضافة فهو يُطهر خلافا لذلك a contrario حقيقة النص نفسه التي تتحدد على وجه الدقة في نوعيتها بواسطة حقيقة أنه لا يقول ما يقوله بالطريقة التى ينقوله بالطريقة التى يسمح التى يقوله بها(۱۷۷۷). فالشكل الذي ينطق داخله التجسيد الأدبى هو بلاشك الذي يسمح بانبثاق الواقعى الأعمق والأفضل اختباء (وهنا بنية مجال المسلطة ونموذج التقادم الاجتماعي) لأنه هو القناع الذي يسمح للمؤلف وللقارئء بإخفاء الواقعى، وبإخفائه عن النفس.

ويرجع سحر العمل الأدبي دون شك في جانب كبير منه إلى ما يقوله عن الأشياء الأكثر جدية، دون أن يتطلب أن يؤخذ بالكامل مأخذ الجد، وهو يختلف في ذلك عن العلم وفقا لسيرل Searle (فيلسوف امريكي معاصر له نظرية في مقاصد الخطاب John Rogers Searle.) إن الكتابة تمنح المؤلف نفسه قارئة إمكان استيعاب فهم منكر لذاته، وليس استيعابا على وجه التقريب، ويقول سارتر في «نقد العقل الجدلي» فيما يتعلق بالقراءات الأولى لأعمال كارل ماركس: «لقد فهمت كل شيء وإم أفهم شيئاً». وذلك هو تفهم الحياة الذي نتملكه من خلال قراءة الرويات، فليس من المستطاع «أن تحيا كل الحيوات» وفقا لقول فلوبير، يواسطة الكتابة أو القراءة إلا لأنها مجرد طرائق لعدم ممارسه تلك الحيوات بالفعل. وحينما نحيا في الواقم ما عشناه مائة مرة في قراءة الرويات فإن من الواجب علينا أن نسترجع ابتداء من نقطة الصنفر، «تربيتنا العاطفية»، وهكذا بدخلنا فلوبير روائي الوهم الروائي إلى مبدأ هذا الوهم. وفي الواقم كما في الروايات فإن الشخوص التي يقال عنها روائية أو رومانسية (وينبغي أيضا أن تدرج في عدادها مؤلفي الروايات «إمَّا بوفاري، إنها أنا كما يقول فلوبير ريما كانت هي التي تناخذ القص الخيالي مناخذ الجد لا لكي تفر من الواقع كما يقال، وتبحث عن مهرب في عوالم متخيلة، بل لأنَّها مثل فردريك لا تصل إلى أن تأخذ الواقم مأخذ الجد، لأنها لا تستطيع أن تستحوذ على الحاضر كما يتبدي لها، الحاضر في حضوره الملِّح، ومن ثم في حضوره المرِّع، وفي أساس سيروره كل المجالات الاجتماعية سواء تعلق ا لأمر بالمجال الأدبي أو بمجال السلطة، هناك الإيمان باللعبة illusio أي الاستثمار في اللعبة. وكان فريدريك هو الذي لم يصل إلى أن يستثمر نفسه في أي لعبة من لعب الفن أو المال التي يطرحها العالم الاجتماعي. وكان مبدأ نزعته البوفارية هو العجز عن أن يأخذ الواقع مأخذ الجد أي رهانات ألوان اللعب التي تُعدُّ جادة.

(١٧٧) إن أشغاء طابع «الوثيقة السوسيوانجية» على التربية العاطلية كما حدث كثيرا (من أمثلة ذلك ما ذكره دانجازر Dangelzer في دوصف الهسط في الرواية الفرنسية أو سلاما Sisma في قراءة التربية العاطلية عن طريق التشبث باشد المؤثرات خارجية لوصف البينات أن والأوساط، هو بمثابة العمل على تجنب نوجة الجهد الأبين. ويستطيع الهم الروائي في أشكاله الأكثر جنرية، أن ينهب بعيدا مع دون كيشوت وإما بوفاري إلى درجة الإلغاء الكامل الحدود بين الواقع والخيال القصصى، ويجد بذلك أساسه في معايشة الواقع باعتباره وهما: وإذا كانت المراهقة تظهر باعتبارها تلك المرحلة من العمر الرومانسية بإمتياز، وكان فريدريك بوصفه التجسيد النمونجي لتلك السن، فقد يكون وأوج الحياة، أي ولوج هذه اللعبة الاجتماعية أو تلك من بين اللعب التي يقدمها العالم الاجتماعي للاستثمار أمرا تلقائيا بديهيا على تحو دائم، إن فريدريك مثل كل المراهقين الذين يصعب التعامل معهم – هو محلًا رائع الأعمق علاقاتنا بالعالم الاجتماعي.

وينكرنا تجسيد الوهم الروائي وخاصة العلاقة بالعالم الواقعى التي يقترضها هذا الوهم، بأن الواقع الذي نقيس به كل القصمس الخيالية ليس إلا المرجع المعترف به لوهم شترك فيه الجميع على وجه التغريب.

# ا للجــق الأول ملذص التربية العاطفيـة

يلتقى قريدريك مورو وهو طالب في باريس حوالى عام ١٨٤٠ بالسيدة أرنو، وهي زيجة ناشر فني، له متجر للوحات والصور المحقورة في ضاحية سونتمارتر. فيقع في حبها وتعتمل داخله رضبات وميول أدبية وفنية ومادية في آن معاً ويحاول أن يشق طريقة داخل فلك السيد دامبروز المصرفي الفارق في مصالحه المالية واكن أمله يخيب في الترحيب الذي استقبل به فيقع من جديد في عدم اليقين والبطالة والوحدة والطم . ويتردد بعد ذلك على مجموعة من الشباب ينجذبين إلى الويورون حوله: مارتينون وسيزي وسينيكال وبوسارييه وهو سونيه . وحينما يدعى إلى العشاء عند آل آرنو تستيقظ عاطفته نحو السيدة آرنو . والمثناء العطلة في ريف نوجان عند والدته يدرك الوضع الحرج لثروته، ويلتقى بالصغيرة لويز روك التي تصبح عاشقة له . واكنه يرتحل من جديد إلى باريس بعد أن يصير غنياً نتيجة لميراث غير متوقع .

ثم يمثر على السيدة أربن التى يخيب استقبالها له أمله ، ويلتقى بروزانيت التى تحيا على هامض المجتمع الراقى، وهى عشيقة السيد أربو ، وتتنازع فريدريك إغراءات متباينة، ويقنفه إغواء إلى إغراء أخر، فمن جهة هناك روزانيت وفتنة الحياة المترفة، ومن جهة أخرى هناك السيدة أربو التي عاول أن يغويها بون طائل، وفي النهاية هناك السيدة دامبروز الثرية التي تستطيع مساعدته على تحقيق مطاححه المادية . وفي أعقاب سلسلة طويلة من التربد ولمراوغة يعود إلى نوجان في الريف عند والنت، ويقرر الزباج من روك الصغيرة ولكنه سرعان ما يرحل إلى باريس. وتوافق السيدة أربو على لقاء عاطفي معه، ولكنه ينتظرها مبئاً أثناء افتتال في الشوارع (ثورة ٢٢ فبراير ١٨٤٨)، ونتيجة للإحباط والفضب يمضى باحثاً عن عزاء بين نراعي روزانيت، ولكن فريدريك الشاهد على الثورة يتربد في مثابرة

على روزانيت، وتنجب له وإداً يموت مبكراً . كما يتردد على صالون أل دامبروز ويتحول إلى عشيق السيدة دامبروز، وتقترح عليه تلك السيدة الزواج بعد موت زوجها ، ولكنه في صحوة مفاجئة يقطع علاقته أولاً بروزانيت ثم بالسيدة دامبروز دون أن يستطيع لذلك أن يستعيد السيدة آرنو التي غادرت باريس بعد إفلاس زوجها ، ويعود إلى توجان عازماً على الزواج من الصغيرة روك، ولكن الصغيرة تكون قد تزوجت من صديقه ديلورييه ،

ويعد خمسة عشر عاماً في مارس ١٨٦٧ تزوره السيدة أرنق، ويتبادلان الإفضاء بحبهما ويسترجعان اللاضي، ثم يفترقان بون رجعة .

ويعد عامين يتذاكر فريدريك وديلورييه كشف حساب إفلاسهما . ولا يبقى لهما إلا ذكريات الشباب، وكانت الذكرى الأثيرة هى زيارتهما في صباهما لماخور «التركية»، وقصة إخفاقهما هناك، لأن فريدريك الذي يمتلك النقود لاذ بالفرار مذعوراً من منظر كل أوائك النسوة المبنولات، وكان ديلورييه مضطراً إلى أن يقتفي إثره ، ويختتمان الذكريات قائلين : «هي «أي الذكريات، أفضل ما امتلكناه»

# ا لملحــق الثانى أربع قراءات «للتربية العاطفية»

-1-

يصير المره ثورياً بكل سهولة في الفن والأنب أو على الأقل سيعتقد أنه كذاك لأنه سياخذ 
كل ما يناقض الألكار المقرة لدى الجيلين السابقين على الجيل الذي وصل لتوه إلى سن 
النضج باعتباره شديد الجسارة وتقدماً هائلاً ، وحينئذ كما هو الحال الآن، وكما في كل 
الأزمنة سيكون المره منخدعاً بالألفاظ، متحمساً للعبارات الجوفاء، كما سيحيا على الأرهام، 
في السياسة يصير هذا الريجمبار وذاك السينيكال (اسمان لشخصيتين في الرواية) 
نموذجين نفر عليهما ونظل نراهما طالما واصل الناس التردد على المقاهى والحانات 
والنوادي، وفي عالم الأعمال والمال، سيوجد دائماً أمثال دامبروز وأرنو، وبين المصورين 
أمثال بلليران، كما أن هو سونيه يظل آنة صالات التحريد في الصحافة، ومج ذلك فكل 
هؤلاء ينتمون بالكامل إلى زمنهم لا إلى اليوم ، ولكنهم يمتلكون ذلك الجانب الإنساني الذي 
يجعلنا ندرك فيهم تلك الطوابع الدائمة التي تصنع، بدلاً من شخصية روائية محكوم عليها 
يجعلنا ندرك فيهم تلك الطوابع الدائمة التي تصنع، بدلاً من شخصية روائية محكوم عليها 
يقال عن الشخصيات الرئيسية : فريدريك وبيلورييه والسيدة أرنو وروزانيت والسيدة دامبروز 
ولويز رواءة لم يحدث قما أن قدمت أي رواية أوسع نطاقاً إلى القارى، ذلك القدر من 
الشخوص التي تتسم على هذا التحو بخصائص مميزة.

ديمسئيل -- على هامش فلوبير .

R.Dumesnil, En marge de Flaubert, Paris, Librairie de France, 1928, p. 22-23.

يمكن أن نصنف ببعض الافتعال أنوان حب فريدريك للسيدة أرنو وروزانيت والسيدة دامبرور تحت هذه الأسماء الثلاثة: الجمال والطبيعة والمدنية [...] وذلك هو مركز اللوحة بنفساته اللونية الناصعة، أما أطراف اللوحة بنغماتها اللونية الداكنة فتشغلها شخصيات أكثر ثانوية. فمن ناحية هناك مجموعة الثوريين، ومن ناحية أخرى هناك مجموعة البورجوازيين، أى رجال التقدم ورجال النظام، فاليمين واليسار وهما واقعان سياسيان يدور التفكير فيهما هنا باعتبارهما نفمتى لون أو تيمتى فنان لم يجد فيهما فلوبير إلا مناسبة لكى يصور مرة أخرى مثلما فعل مع هرميه ويورنيسيان (في مدام بوفاري) القناعين المتناويين البلامة الإنسانية [...] . وترتبط هذه الشخصيات بعضها ببعض فيما تتسمى به وفيما تكمل به، ولكنها لا تترابط في قلب الرواية ولا في موضوع تناولها، ومن المستطاع نزعها دون أن تتغير على نحو فلموس الفكرة المهيئة .

بقلم أ. تبوديه جوستاف فلوبير

A. Thibaudet, Gustave Plauabert, Paris, Gallimard, 1935, P.161,166,170 .

ماذا يعنى العنوان؟ إن التربية العاطفية لغريدريك مورو هي تربيته بواسطة العاطفة . إنه يتعلم كيف يحيا ، أن على نحو أدق ، إنه يتعلم ماهو العيش والحياة ، وهو يزاول تجرية الحب وألواناً من الحب والصداقة والطموح ... ولكن تلك التجرية تفضى إلى الإخفاق الكامل . للذا؟ أولاً ، لأن فريدريك قبل كل شيء شاب واسع الخيال بالمعنى السيء للتعبير ، فهو يحلم بالحياة بدلاً من أن يحيط على نحو واضح بضروراتها وحدودها ، وثانياً لأنه سيترتب على ذلك أن يتحول على تحرواضح بضروراتها وحدودها ، وثانياً لأنه سيترتب على ذلك أن يتحول على بالنسخة المذكّرة من إما بوفاري، وفي النهاية لأنه نتيجة لما سيكون شخصاً خائر الإرادة عاجزاً في أغلب الأوقات عن إتخاذ قرار ما لم يكن قراراً متجاوز الحد متطرفاً يتخذه في إنتفاع مفاجىء .

هل نقول لذلك إن التربية العاطفية تفضى إلى العدم؟ لا نظن ذلك . لأن مناك مارى أربو . . فتلك الشخصية النقية تكفر عن كل خطايا الرواية أو تقتديها، إن صبح القول . فالسيدة أرنو هي دون مجال للشك إليزا شليز نجر Elisa Schlesinger (الرأة الواقعية التى أحبها أرنو هي دون مجال للشك إليزا شليز نجر تفسه من التفكير في أنها إليزا بعد إضفاء طابع مثالى فريد عليها . فإذا كانت السيدة شليزنجر من نواح كثيرة امرأة شديدة الاحترام، فإن ما نعرفه عنها رغم كل شيء هو موقفها الملتبس على الأقل أثناء ارتباطها بشليزنجر، فقد كانت على وجه الاحتمال في لحظة ما عشيقة لفلوبير، وذلك يدعو إلى التفكير في أن مارى أرنو في خاتمة المطلقة العظيمة، وذلك لا يمنع أن مارى أرنو مهما تكن ستظل وسط عالم أمينة ومقيقية دلعاطفته العظيمة، وذلك لا يمنع أن مارى أرنو مهما تكن ستظل وسط عالم يزخر بالوصوليين والمغرورين والشهوانيين والداعرين والحالمين أو غير الواعين شخصية إنسانية بعمق مجبولة على الرقة والإنعان وطي الحزم، وعلى الماناة والطبية

J.L Douchin, Présentation de L' Éducation sentimentale, Paris, Larousse , Coll "Nouveaux Classiquees Larousse", 1969, P. 15 - 17

إلى أي مدى يمكن اعتبار الحب الذي يحمله (فريدريك اليلورييه) قائماً على الجنسية المثينة إن روجيه كمف اعتبار الحب الذي يحمله (فريدريك اليلورييه) قائماً على الجنسية المثينة إن روجيه كمف الروج التذكير والتأثيث المحتاز والقمطر المزدوج قد برهن في وارعة شديدة وبقة نقلية على ازدواج التذكير والتأثيث المراة بين أيدى نساء، ولكن من وامرأة : وقد أوضحت بدقة فيما سبق إنه كان بريد أن يكن امرأة بين أيدى نساء، ولكن من الجائز جداً أنه عاش هذا التبدل لإهاب التبعية والولاء باعتباره تسليماً لجسده لرغبات السيد. وقد قدم كمف اقتباسات مثيرة للإنزعاج ، وتلك الاقتباسات وعلى الأخص التي ينقلها عن التربية العاملية (الثانية) : يوم وصول ديلورييه أسلم فريدريك نفسه لدعوة أربو ويعدما رأى صديقة شرح في الإرتجاف مثل امرأة زانية وقع نظر زوجها عليها ثم انشفل في ديلورييه بشخصية فريدريك ذاتها التي فرضت عليه دائماً فتنة تكاد أن تكن أنتوية بنذ مذان صديقان ووفقاً لاتفاق صامت يلعب أحدهما دور المرأة ويلعب الأخر دور الزوج» فريدريك في التربية العاملية هو التجسيد الرئيسي لفلوبير ، ويمكن القول على سبيل فريدريك في التربية العاملية هو التجسيد الرئيسي لفلوبير ، ويمكن القول على سبيل التغيم بهذه الأنوبة ستبطئها حينما يجعل من نفسه امرأة ديلورييه . ويبراعة شديدة يرسم لنا جوستاف ديلوريه وقد أثارت زوجته – فريدريك – إنزعاجه ولكن تلك الزوجة ام تكن قط محجبة أشد الإعجاب برجولة زوجها .

بقام سارتر ، أبله المائلة ، جوستاف فلوبير ، الهزء الأول

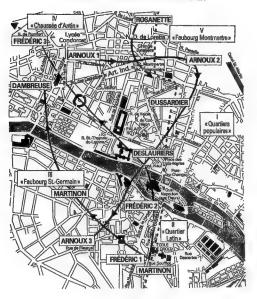
I.P. Sartre . L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert, 1821 - 1857 . t . I . Paris Gallimard, 1971, p. 1046 - 1047 .

## الملحـــق الثالــث باريس فى التربية العاطفية

 <sup>(</sup>١) هذه الملاحظة التي أعدى ونوقشت في إطار ندوة التاريخ الاجتماعي اللذن والأدب في دار المطمئ العليا (١٩٧٢)
 آلد حررت ونشرت بالتعاون مع جيه . سي . شامبور دون J.C Chamboredon .

<sup>(</sup>Y) الرواية هن £5 ومايعدها . (T) الرواية هن 24 . ولى خطة باريس لعام ١٨٤٦ للنقولة هنا ، جرى تمثيل مسارات الشخصيات الرئيسية باسبهم متصلة، ويضع إسمائهم على أماكن سكنهم . أما الفط النقطع من الشمال للجنوب فيمثل حديد النشطة التى يمثلهاالثول في ١٨٤٨ وقد رسم نقلاً عن س . سيون C.Simon كن باريس من ١٨٠٠ إلى ١٨٠٠ اجزار . و. Simon, París de 1800 à 1900, 3 vol., París, Plon et Nourti (1900 - 1901) .

### Le Paris de L'Éducation sentimentale



والحى اللاتينى حى الدراسات وابتداء الحياة هو مقر الطلبة ووالغانيات وسيئات السمعة اللائي كانت صورتهن الاجتماعية في طريقها إلى التكون (وعلى الأخص في كتاب دى موسيه حكايات وأقاصيص "es Contes et Nouvelles" ولاسيما وقريدريك وبيرنريت "Fréderéric et Bernerette" التى ظهرت في ومجلة العالمين».

وقد بدأ السيار الاجتماعي لفريدريك هناك، فقد اتخذ مساكن على التعاقب في شارع سانت ياسنت Saint Hyacinthe) ثم شارع رصيف نابليون ، كما يتناول طعامه بانتظام في شارع رصيف نابليون، كما يتناول طعامه بانتظام في شارع لارب la Harpe . وكذلك الحال مع مارتينون (ففي تلك الفترة كان يسكن عند أسرة بورجوازية في شارع سان جاك) وفي الصورة الاجتماعية لباريس التي عكف رجال الأدب على بنائها، والتي كان يرجع إليها فلوبير في صمت، كان الحي اللاتيني، وموقع المفلات المماخية والفنانين والفانيات ووالحياة البوهيمية»، يقف في تعارض قوى مع الموقع الرفيع الرصانة المتقشفة الأرستقراطية في ضاحية سان جرمان. أما طريق دانتان – وهو في عالم التربية العاطفية بمثابة المنطقة التي تتألف من شوارع رمفور Rumfort (به فندق فريدريك) ، وأنجو Anjou (دامبروز) وشوازيل (أرنو) - فهو مقر أعضاء القسم الجديد الحاكم من الطبقة السائدة ، وتقف تلك» البورجوازية الجديدة، في تعارض مم هامش المجتمع في ضاحية مونمارتر وعلى الأخص مم الأرستقراطية القديمة في ضاحية «سان جرمان» . وذلك بين أشياء أخرى بواسطة الطابع المختلط المركب لسكانها (وتشهد على ذلك في الرواية المسافة الاجتماعية بين فريدريك وداميرون وأرنق ويواسطة الحراك الطبقي لأعضائها (قدم إليها داميرون ولم يصل المها فريدريك إلا يعد ميراثه، ووصل مارتينون بعد زواجه من قريبة داميروز وسيتم استبعاد أرنو على الفور) وكانت هذه البورجوازية الجديدة - التي تهدف بأن تخصيص لنفسها فنادق ضخمة متميزة، إلى أن تصون أو تخلق سمات أسلوب الحياة في ضاحية سان جرمان - بلا

<sup>(</sup>٤) الرياية من ٣٨ .

<sup>(</sup>ه) الرواية من ١١ .

<sup>(</sup>٦) نفس المسر

<sup>(</sup>V) من ۲۹.

شك في جانب منها نتاجاً لعوبة إلى وضع اجتماعى سابق وجد ترجمة له فى نقلة «مكانية(^).
كان إسم السيد دامبريوز لأصلى الكونت دامبريوز، ولكنه ابتداء من عام ١٨٢٥ تخلى شيئاً
فشيئاً من نبالته وحزيه ووجه نفسه نحو الصناعة ((أ)، وسنجد بعد ذلك لكى نجدد فى الوقت
نفسه الروابط والانفصام الجغرافي والاجتماعي : «وفي تلطف «السيدة دامبريوز» مع الدوقات
كانت تهدىء من ضغائن ضاحية النبلاء وتجعلهم يعتقدون أن السيد دامبريوز مازال قادراً
على الندم وعلي تقديم الخدمات، ويمكن أن نتبين نسق الصلات والتضادات نفسه فى درع
النبالة لدى السيد دامبريز فهو فى نفس الوقت رمز شعائرى ولاقنة تدل على محتال. كما أن
الإيماء إلى لجنة شارع بواتييه(١٠)، مكان لقاء جميع السياسيين المحافظين تؤكد ماالذى
يحتاجه فى هذا الجانب من باريس، فمن الأن فصاحداً «سيتبادل الهميع الخداع».

أما ضناحية مونمارين حيث وضمع فلوبير «الفن المسناعي» والمساكن المتعاقبة لروزانيت فهو الموقع السكنى الذي يتجنب إليه الفنانون الناجمون (فهناك على سبيل المثال أقام فيديو الموقع السكنى الذي يتجنب إليه الفنانون الناجمون (فهناك على سبيل المثال أقام الميديو الموقع أولان الموقع المو

<sup>(</sup>A) لاشك في أنه لم يكن مصادفة أن تجد في هذا المي إحدى للعارس الثانوية الأكثر لزدهاراً في هذا العصر، ليسية كريدوسيه التي كانت تستقل أبناء اليورجوازية الكبيرة الغين يتوجه معظمهم وقتاً أبحث أجرى عام ١٨٦٨ إلى دراسة القانون (١٧/ من ١٤٤٤) في إلى دراسة الطب (١٦)، بالتقابل مع ليسيء شاريان الأكثر ديموقراطية الذي يتوجه معظم طبات إلى كيات الكريب للهني

R.Anderson, "Secondary Edustion in Mid-Ninetenth Century Prance: Some Social Aspects" Past and 
( ) 1912 - 1912 - 1 أخدوس و التجليزية ) 1912 - 1912

الفن الصناعي في منتصف الطريق بين الأهياء البورجوازية والأهياء الشعبية يقفون أيضاً في تعارض مع بورجوازيي طريق أنتان وفي تعارض مع الطلبة ومع البائعات اللعبيات والفنانين الفاشلين في «الحي اللاتيني» الذين سخر منهم جافارني بقسوة في صوره الكاريكاتورية

أما أرنو الذي كان يسهم أيام مجده وتألقه بسكناه (في شارع شواريل) وموقع عمله (في بوايفار مونمارتر) في عالم المال وعالم القن فيجد نفسه قد أعيد إلى ضاحية مونمارتر (شارع بارداي)(١١) قبل أن يقذف به في الفضاء الخارجي المطلق اشارع فلوري(١٢).

وتدور روزانيت أيضاً في الفضاء المخصص والفانيات»، وعلامة تدهورها هو انزلاق تدريجي نحو الشرق، أي نحو حدود الأحياء العمالية، شارع دي لاقال(١٣/١)، ثم سارع جرائج باتلير(١٠١) وفي النهاية بوليفار – بواسونيير (مقلاة السمك)(١٥)

وعلى هذا النحو تتميز المسارات الاجتماعية الصاعدة والهابطة في وضوح داخل هذا الميز المتراتب ذي البنية المنتظمة : من الجنوب تحو الشمال الغربي بالنسبة إلى الصاعدين (مارتينون وفريدريك في وقت ما) ومن الغرب إلى الشرق ومن الشمال إلى الجنوب بالنسبة إلى الهابطين (روزانيت وأردو). ويتسم إخفاق ديلورييه بأنه لم يفادر نقطة الإنطلاق، أي حي الطلبة والفنائين الفاشلين (ساحة المريمات الثلاث)(١٦).

<sup>(</sup>۱۱) الرواية من ۱۲۸ .

<sup>(</sup>۱۲) الرباية ص ۲۲۱ .

<sup>(</sup>١٣) الرياية من ١٣٤ .

<sup>(</sup>١٤) الرياية من ٢٧٩

<sup>(</sup>۱۵) الرواية ص ۳۳۹

<sup>(</sup>١٦) وضع ديلورييه في ساحة المريمات الثلاث، لعدم إمكان تحديد وشارع، المريمات الثلاث الذي تكلم عنه فلوبير.

# الجزء الأول ثلاث حالات للمجال

الفنانسون مضحكسون ومهرجسون جميعاً، فهسم يمجدون تنزههم عسن الأغسراض جوستاف فلوبير

نحن عمال مترفون، وما من أحد يمتلك من الثراء ما يكفى لدفع أجورنا . وعندما يريد المرء أن يكسب مالاً من قلمه، فإنه ينبغى عليه ممارسة المسحداة أن كتابة المسلسات القصصية أو الكتابة للمسلسات القصصية أو الكتابة للمسرح . رواية «مدام بوفارى» حققت لى ... (٢٠٠) فرنك ... كنت قد أنفقتها عليها، ولم أحصل منها على سنتيم واحد قط . وقد وصلت إلى أننى استطعت بالفعل أن أدفع ثمن الأوراق لا ثمن الأسفار والرحلات والكتب التى تطلبها الممل، وفي الاساس، لقد راق لى ذلك (أو تظاهرت بأنه يروق لى)، لأننى لم أن العلاقة القائمة بين قطعة نتود ذات خمسة فرنكات وفكرة من الأفكار، إذ أنه ينبغى حب الفن من أجل الفن نفسه، أن يعبد إلى أن أشعال مهارة فنية تساوى الكثير .

جوستاف فلوبير

# إحراز الاستقلال الذاتى الطور الحرج لانبثاق المجال

من المحزن أن نتبين أن هناك أخطاء متشابهة في مدرستين متعارضتين، المدرسة البورجوازية والمدرسة الاشتراكية . فالاثنتان تصرخان معاً : علينا بالوعظ الأخلاقي، علينا بالوعظ الأخلاقي في نويات محمومة كنويات المبشرين، شارل بوبلير Charles Baudelaire.

ا هجر كل شيء، اهجر لعبتك المفضلة العصا التي تتخذها حصاناً ، واهجر زوجتك وعشيقتك، واهجر أمنياتك ومخاوفك، وانثر بذور أطفالك في ركن غابة، واهجر مطاردة الفريسة طلباً للظل، وأهجر إذا اقتضى الأمر حياة سهلة يعطونها لك مقابل مركز في المستقبل، وانطلق هائماً بين الطرقات

أندريه بريتون

André Breton

(معارضة أدبية لقول السيد المسيح اترك كل مالك واحمل صليبك واتبعني)

مراءة «التربية العاطفية» هي أكثر من تمهيد بسيط يهدف إلى إعداد القارىء للدخول في تحث تحليل سرسيولجي للعالم الاجتماعي الذي أنتجت فيه والذي تسلط الضرء عليه ، وهي تحث على التساؤل حول الشروط الاجتماعية المحددة التي تحيط بأصل الوضوح الميز لفلوبير، وكذلك بحدود هذا الوضوح ، وتحليل نشرء المجال الأدبي الذي تشكل فيه المشروع الفلوبيري هو وحده الذي يستطيع أن يؤدي إلى فهم حقيقي وإلى الصيغة المؤدة (التكوينية) التي هي مبدأ العمل، والجهد الذي وصل فلوبير بغضله إلى اعمال هذه الصيغة، مجسداً ادفعة واحدة هذه البنية التوليدية التي أنتجتها ،

ومن المعروف أن فلوبير قد أسهم كثيراً مع آخرين، وعلى الأخص مع بودلير، في تأسيس المجال الأدبي برصفه عالماً على حدة (من طراز فريد)، خاضعاً لقوانيته الخاصة . إن إعادة بناء وجهة نظر فلويير، أي تلك النقطة في الحيز الاجتماعي التي تشكلت انطاقةً منه الميز الاجتماعي التي تشكلت انطاقةً المنها وزيته للعالم، بالإضافة إلى الميز الاجتماعي نفسه، هي بمثابة تقديم إمكان واقعى النفاذ إلى أصول عالم أصبحت سيرورته مالوفة لنا إلى درجة جعلت الانتظامات والقواعد التي يخضع لها هذا العالم تقلت من اهتمامنا . كما أن العودة من جديد إلى «الأزمنة البطولية» للصراع من أجل الاستقلال، توجب تلكيد فضائل التمرد والمقاومة بكل وضوح، في يجه قمع استقحل بكل وحشية (مع المحاكمات على الأخصر)، كما توجب الكشف من جديد عن مباديء الحرية الثقافية والمقلية التي تعرضت النسيان أن الإنكار .

#### التبعية البنيوية

ليس من المستطاع فهم التجرية التي أمكن للكتاب والفنانين أن يزاولوها مع الأشكال الجيدة السيطرة التي وجدوا أنفسهم خاضعين لها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أو فهم الرعب الذي أثارته فيهم شخصيته «البورجوازي» أحياناً، ما لم يكن لدى المرء فكرة عما مثلًا ظهور رجال الصناعة والتجارة، — أصحاب الثروات الهائلة — الذي حفزه التوسع الصناعي للإمبراطورية الثانية ( من أمثال تالابون Talabot و ونسل Wendel ) من الأثرياء الجد المفتقرين إلى أي ثقافة، والعاملين على انتصار سلطات المال في جميع أرجاء المجتمع، والذين تعادى رؤيتهم للعالم كل الأشياء الثقافية والعقلية!).

ويمكن أن نقتبس شهادة أندريه سيجفريد André Siegfried في كلامه عن والده صاحب مشاريع النسيج «في هذه التربية لا تنخل الثقافة مجاناً . فالحقيقة أنه لم يحصل قط على ثقافة عقلية، ولم يهتم قط بالحصول على شيء منها. لقد كان يُحاط علما ويلم إلماما راشعا ويمرف كل ما يحتاج إليه في عمل اللحظة الراهنة ، ولكن اللوق المتنزه عن الأغراض ويمرف كل ما يحتاج إليه في عمل اللحظة الراهنة ، ولكن اللوق المتنزه عن الأغراض المنطق من المناعة في الشمال : «أنا أكرد كل يوم لأبنائي أن الشهادة المرسية لن تعطيهم أبداً قطعة من الخبز يقضمونها ، وأنني أدخاتهم الكية لكي اتيع لهم تنوق الماهج

<sup>(</sup>١) لقد ممارت كراهية «البورجوازين» وه السواقين» بلا شك موضوعاً أدبياً مطريقاً عند الرومانسيين الذين لم يكف كتابهم والنائوهم وموسيقيوهم عن إعلان أونوائهم للمجتمع «الراقي» وللفن الذي يتطلبه ريستهلك (قارن مجلة الرومانسية المقد ١٧ - ١٨ علم ١٧٧)، ولكن ليس من السنطاع إغفال نكر أن هذا السنطوريال التمود النفذ أيام الإمبراطورية الثانية طابعاً منيقاً ليست له سوايق، يجب أن نصنعه في إطار العلاقة مع انتصارات البورجوارية والموغور للتاك السومسة القلفية والايدية

L.Bergeron, Les Capitalistes en France (1780 - 1914) Paris, Gallimard, Coll "Archives", (Y) 1978, p.77

بيرجيرون الرأسماليون في فرنسا (١٧٨٠ – ١٩١٤) .

العقلية والروحية، ولكن أجعلهم يحترسون من كل المذاهب الزائفة سواء في الأدب أو في الفلسفة أو في التاريخ ، ولكنني أضيف أن هذاك بالنسبة إليهم خطراً عظيماً في إدمان المباهج العقلية والروحية، (٢) .

. . .

لقد أصبح ملكوت المال وطيد الأركان في جميع الأتعاء، وأعلنت ثروات المسيطرين الجدد من الصناعيين الذين قدمت لهم التحولات التقنية وألوان دعم الدولة أرياحاً لم يسبق لها مثيل، وكانوا في الأصل مضاريين بسطاء من نفسها في الفنادق البائخة شديدة القصوصية في باريس بعد أن أعاد بناها البارون جورج هاوسمان -Georges Hauss (رجل الإدارة ومحافظ السين (١٨٥٠ - ١٨٥٠) والمشرف على الأشغال العامة الذي أنشأ العمارة المضمة والراجهات الفاخرة بلا ثوق محدد) أو في روعة المعدات والزينات . وقد سمحت ممارسة الترشيح للانتخابات الرسمية بإضفاء شرعية سياسية عن طريق الإنتماء إلى الهيئة التشريعية على الرجال الجدد الذين كان بينهم نسبة عالية من رجال الأعمال، كما سمحت بإقامة صلاح وثيقة بين العالم السياسي والعالم الاقتصادي الذي النجلي تدريجياً على المحافة بعد أن أصبحت إكثر انتشاراً وأكثر إدراراً للربح .

وقد النقى تمجيد المال والربح باستراتيجيات نابليون الثالث : فكلى يضمن لنفسه ولام بيروقراطية لم تتحول إلا قليلاً إلى جانب «المحتال» أو الغشاش كما كان يُسمى نابليون «الصغير»، فقد كافاً موظفيه بمرتبات سخية وأنعم عليهم بهدايا فاخرة، كما ضاعف عدد الأعياد والاحتفالات في باريس أو في كوبييتي Compiègne (المقر المغضل لنابليون الأعياد والاحتفالات في باريس أو في كوبييتي واصحاب دور الصحف، من بين الكتاب والمصورين اللاهثين وراء النجاح المادي، اكثرهم مسايرة وانقياداً مثل أوكتاف فويه العالم الحول ساندو Uses Sandeau ويونسار Ponsard ويول فيقال Feui Fevul وأو المواجعة والمواجعة والانتهام المتعادلة المسابدة المنافقين، من أمثال أوكتاف فويه وفيوليه لو دوك Violiet-le بالمتواجعة من موضوعات مستعدادة من التاريخ المتواجعة ، من موضوعات مستعدة من التاريخ أو للشراوجية .

وكان ذلك بعيداً عن محافل المفكرين أو عن نوادى المجتمعات الأرستقراطية فى القرن الثامن عشر أو حتى فى عصر عودة الملكية ، ولم يعد فى العلاقة بين المنتجين الثقافيين

٣ – نفس المسر من ١٩٥

والسادة المسيطرين شيء يشبه ما أمكن تعييزه في المجتمعات السابقة، وهوالتبعية المباشرة إزاء الموصى بإعداد العمل (وفي الأغلب ادى الرسامين وإن شوهنت أيضاً في حالة الكباب، أو حتى الولاء اراع أو حام رسمى للفنون ، لقد أصبح مدار الأمر من الآن فصاعداً تبعية بنيرية حقيقية، لا تبعية شخصية تفرض نفسها في تفاوت شديد على مختلف المؤلفين، وفقاً لمؤقعهم داخل المجال، ويتناسس عير توسطين رئيسيين : فمن ناحية هناك السوق التي تمارس ضوابطها القسرية تأثيرها على المشروعات الأدبية إما مباشرة من خلال أرقام البيع، وعدد التذاكر . . الغ وإما بطريقة غير مباشرة من خلال الوظائف الجديدة التي تقدمها الصحافة مثل التحرير والرسوم وكل أشكال الأنب المسئاعي ، ومن ناحية أخرى هناك الصالات الدائمة المؤسسة على قرابة أسلوب العياة ونسق القيم التي توحد عن طريق وساطة الصالونات على الأخص جزءاً على أقل تقدير من الكتّاب مع بعض أقسام المجتمع وسلطة السالونات على الأخص جزءاً على أقل تقدير من الكتّاب مع بعض أقسام المجتمع والمؤس، وتبيه سخاء الرعاية المقدمة من جانب الدولة ، وتسهم في توجيه سخاء الرعاية المقدمة من جانب الدولة ، وتسهم في توجيه سخاء الرعاية المقدمة من جانب الدولة السالونات على الأخص جزءاً على أقل تقدير من الكتّاب مع بعض أقسام المجتمع

وفي غياب الأجهزة النوعية المقبقية القادرة على التكريس (فالجامعة على سبيل المثال، وكلية فرنسا متروكة على صدية، ليس لها ثقل في المجال)، ستمارس الأجهزة السياسية وسيمارس إمضاء المائلة الإمبراطورية سلطاناً مباشراً على المجال الأدبى والفنى لا بواسطة الجزاءات التي تنقض على الجرائد والمنشورات الأخرى (محاكمات ورقابة .. الخ) فحصب، بل أيضاً من خلال توسط الأرياح المائية أو الرمزية التي في مقبورهم توزيحها : الماشات ومثل التي تلقاما ليكونت دي ليل Leconte de Lisle (أحد مؤسس النزعة البارناسية) سراً من النظام الامبراطوري)، والهمول إلى إمكان التمثيل في المسارح، أو صالات المبيقي أو صالهنات عرض اللوحات (التي حاول نابليون الثالث أن ينتزع السيطرة عليها من الأكاميمية)، والوظائف والمناصب المربحة (مثل منصب عضو الشيوخ الذي منح السانت بيف Sainte-Beure) والامتيازات الشرفية، الأكاديمية والمجمع Institut .. الخ

وكانت أثواق حديثي النعمة المسكين بزمام السلطة، تتجه نحو الرواية في أسهل أشكالها، مثل الطقات المسلسلة التي تنتزع إعجاب البلاط وشاغلي المناصب في الوزارات وتتع مشاريع مريحة للنشر. وكان الشعر على العكس من ذلك مازال مرتبطاً بالمعارك الرومانسية الكبرى وبالبوفيمية وبالإلتزام بالله الناس حظوة، لذلك فقد كان هدفا لسياسة تتعمد العداء له، وعلى الأخص من جانب وزير النولة المختص بالمهمات الثقافية، كما تشهد على سبيل المثال القضايا المرفوعة على شعراء، أو العقوبات الصادرة ضد ناشرين من أمثال بوليه مالاسيس Poulet-Malassis الخروج وعلى

الأخص بودلير Banville وبانقيل Banville وجورتييه Gautier وكونت دى ليل قحومس حتى أفلس وسيق إلى السجن بسبب الديون .

كما مارست ألوان القسر الكامنة في الإنتماء إلى مجال السلطة تأثيرها على المجال الأدبى لصالح التثيرها على المجال الأدبى لصالح المبادلات التي تنشأ بين «الاقوياء» وهم في معظم الأحوال حديثي ثراء يبحثون عن الشرعية – وأكثر الكتاب انقياداً أن تكريساً ولاسيما من خلال عالم الصالونات بتراتبه الدقيق .

. . . .

وقد أحاطت الامبراطورة نفسها في قصر التوبلري Tullleries بالكتاب والنقاد والمحفين المنتمن إلى المجتمع الراقي، وكان جميعهم من الذين فاحت سمعتهم باعتبارهم منقادين مثل أوكتاف فوريه الذي كان منوها أبه في كومبيني Gomplègne تنظيم منقادين مثل أوكتاف فوريه الذي كان منوها أبه في كومبيني Complègne تنظيم الاستقبالات والموروض . كما أعلن الأمير چيروم Jérôme عن ليبراليته (فقد أقام مادبة لتكريم ديلاكروا Polacroix) – ولكن ذلك لم يمنعه من استقبال إميل أوچييه Augier (عضو الاكاديمية ومؤلف المسرحيات المغوقة في أخلاقياتها البورجوازية)، بالإضافة إلى تكريم المثال رينان Renan وبين Taine وبين Taine وسانت بيف في القصر الملكي . (أرتست رينان عالم الملافات السامية وصاحب المؤلفات النوية والسح والعصر على وهيبوايت بين هو الناقد المؤرخ الفيلسوف صاحب نظرية تأثير العرق والوسط والعصر على والمؤرخ الأديرة وسانت بيف، الشاعر الرومانسي في بداية حياته والناقد المتخصصص والمؤرخ الأدبي بعد ذلك الذي يؤكد أثر البيئة البيولوجية والتاريخية والاجتماعية) وأخيراً سوف تؤكد الأميرة ماتيك Mathilde أصالتها المبتكرة بالقياس إلى القصر الامبراطوري باستقبالها بطريقة انتقائية جداً كتاباً من أمثال جوتييه وسانت بيف وفلوبير والأخوين جونكور وبين ورينان .

وسنلتقى بعد ذلك على مبعدة من البلاط بصالونات مثل صالون دوق دى مورنى Morny حامى الكتاب والفنائين، وصالون مدام دى سولم de Solms الذي يجمعه بين شخصيات خارجة من المالوف مثل شانفليري Champfleury وپونسار وأوجست فاكيرى Vacquerie وپانفيل حقق لنفسه المكانة المرتبطة بموقع من مواقع المعارضة، وصالون مدام داجولت Agoult حيث توجد الصحافة الليبرالية، وصالون مدام ساباتييه Sabatier حيث انعقدت أواصر الصداقة بين بودلير وفلويير، وصالوني نينادي كالياس Shina de Callias وجان دى توريي بن بودلير وفلويير، يضمان كثيراً من الكتاب والنقاد والفنانين الخارجين عن ما للألوف، وصالون لويز كوليه Louise Colet الذي يتردد عليه أنصار هوجو وفلول النزعة عن المالوف، وصالون لويز كوليه Louise Colet الذي يتردد عليه أنصار هوجو وفلول النزعة

#### الرومانسية وكذلك فلوبير وأصدقاؤه .

ولم تكن هذه المعالونات مجرد أماكن يستطيع فيها الكتاب والفنانون أن يجتمعوا بحكم التجانس، وأن يلتقوا بأصحاب النفوذ مجسدة بنلك في التقاعلات المباشرة ذلك الاستمرار الني نشباً بين طرفي مجال السلطة، كما لم تكن مجرد ملان للنخية حيث يستطيع الذين يشبا بين طرفي مجدون من جانب غزر الأدب الصناعي والمصفيين الأدباء أن يعطوا لانفسهم وهم أن يحيوا مرة ثانية، دون أن يؤمذوا بذلك في واقع الأمر – الحياة الارستقراطية للقرن الثامن عشر، تلك الحياة التي كان المنين إليها يجد تعبيره عند الأخوين جونكرر في الأغلب: وإن عزلة رجل الأب في القرن التاسع عشر وغرابة أطواره تبدو مثيرة المفاومة عشر مقاربة إلمواره تبدو مثيرة المفاومة عشر مقاربة المواردة تبدو مثيرة والمواحدة المعاليات والدراما والرواية والثاني رجل المالونات الأدبية الذي أبدع في الملسفة والمباس أخلاقية). فالبورجوازية الراهنة لا تبحث عن رجل الأدب إلا حينما يكون مستعداً لقبل دون الدابة غريبة الأطوار أو المورد أو المرشد السياحي في أرض أجنبية (أ)

وكانت هناك أيضاً عبر المبادلات المؤثرة ترابطات منتظمة (تمفصلات) حقيقية بين المبالات : فماثر السلطة السياسة يهدفون إلى فرض رؤيتهم على الفنانين، وإلى الاستيلاء على سلطة التكريس وإضفاء الشرعية التي يتمسكون بها وعلى الأخص من خلال ما يسميه سانت بيف والمصحافة الألمية، (أ) ويسمى الكتاب والفنانون من جانبهم جاهدين إلى أن يكظئ الأنفسهم سيطرة غير مباشرة على المنح والمكافأت المختلفة، المادية أو الرمزية التي تترزعها الدولة، وهم يسعون إلى ذلك في دور المتحسين والشفعاء وأحياناً في دور مجموعات ضغط حقاقة.

<sup>(1)</sup> استشهد بها 1. كاساني A.Cassagne في ونظرية الفن للفن في فرنسا عند الرومانسيين المتأخرين والواقعيين الأوائل،

La Théorie de l'art pour L'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes, Paris, 1906, Genève, slatkine Reprints, 1979, p342.

<sup>(</sup>ه) في منكرة عثر عليها بين أوراق العائلة الامبراطريية معنينة حول مرضوع التشجيع الذي يتمين تقنيمه إلى رجال الأدب كتب سانت بيف «الأنب في فرنسا هو دولة نميدوقراطية أو على الأقل لقد صال كذلك، والأغلبية المظمى من رجال الأنب هم شباية أو عمال في رضم معين ميشرين من كد أقلامهم - رئيس المقصود هذا الكلام عن الأنباء الذين يتمكن ما يتماري المناه الذين المناهدة، أو من الأنباء الذين يشكلون على الأنباء الذين يشكلون على Sainte Beuve, Premiers Lundin, Paris, Calmann عصمي بالمساهلة « الأنباء الذين الأولاء الأنباء الذين الأولاء الأنباء القديمة للأنباء الذين الأولى الشريعة الأنباء الذين الأولى الأنباء القديمة الأنباء الذين الأولى الأنباء الذين الأولى الشريعة المناهدة الأنبية الأنباء المناهدة الأنبية الأنباء المناهدة الأنبية المناهدة الأنبية المناهدة الأنبية المناهدة الأنبية المناهدة الأنبية المناهدة الأنبية الأنبية المناهدة الأنبية المناهدة الأنبية المناهدة الأنبية الأنباء المناهدة الأنبية المناهدة الأنبية المناهدة الأنبية المناهدة القديمة الأنبية المناهدة الأنبية المناهدة الأنبية المناهدة الأنبية الأن

ويتكلم سانت بيف أيضاً في أعاديث الاثنين الجديدة عن الصال الأدبيين

وكان صالون الأميرة ماتيلد نمونجاً لهذه المؤسسات الهجينة التى تجد معادلا لها في الانظمة السياسية الأشد استبداداً (فاشية أو ستالينيه على سبيل المثال) حيث تتأسس مبادلات يصبح من الخطأ وصفها بلغة «الانخراط» في عضوية جزب» (أو كما قبل بعد ١٩٦٨ مبادلات يصبح من الخطأ وصفها بلغة «الانخراط» في عضوية جزب» (أو كما قبل بعد ١٩٦٨ المنفق المتجماع القوة récupération . وفي هذه المبادلات يستفيد كل طرف من الآخر في تماية المره وتتأسس – من خلال تلك الشخصيات الناتئة المدلاة من أحد الأطراف والتي تملك من القوة قدراً يجعل الكتاب والفنانين يأخفونها مأخذ الجد بون أن يكفى ذلك القدر لأن يحل أمسحاب السلطة يأخذونها هذا المأخذ – أشكال رقيقة من النفوذ والاستيلاء. وتعيق أو يتاعهم يحمل أصحاب السلطة الثقافية، كما تعرقل إيقاعهم في شرك العلاقات الملتبسة أثقائمة على عرفان الجميل وعلى الشعور بإثم الطول الوسطى في اشرود برثيرة استثنائية صالحة لتيرير تنازلات سوء الطوية وللاستغناء عن ألوان القطيعة البطولية .

2. 2. 2

ويتكشف هذا التراكب للعميق الأطراف المجال الأدبي والمجال السياسي أثناء محكمة فلوبير، وهي مناسبة لتعبئة شبكة من العلاقات القوية التى توحد الكتاب والصحفيين وكبار المؤلفين والبورجوازيين الكبار الذين كسبتهم الإمبراطورية (وعلى الأخص الشقيق أشيل المؤلفين والبورجوازيين الكبار الذين كسبتهم الإمبراطورية (وعلى الأخص الشقيق أشيل (Achille) وأعضاء الحاشف هذه السلسة الضخعة هؤلاء الذين يمكن تسميتهم بالمطروبين المستبعدين الى المبارط وصالونات أعضاء العائلة بويا إلى المبارط وصالونات أعضاء العائلة الإمبراطورية، وكان مختلفاً عن قلوبير في أنه خسر قضيته، لأنه لم يرد اللجوء إلى نفوذ يجيء الواقعيون مثل دورانتي Duranty (الناقد الفني وأول من كتب عن الإنطباعين ومؤلف يجيء الواقعيون مثل دورانتي Duranty (الناقد الفني وأول من كتب عن الإنطباعين ومؤلف الموجة البوهيمية الثانية، مثل أرسين موساي Houssaye (وإن كان كثير منهم من قدامي «المحجة البوهيمية الثانية» مثل أرسين موساي Houssaye إلا النهم نضلوا باسم أدباء السلطة)، وكان هناك أيضاً مجهواون أو متجاهلون مثل البارناسيين ومعظمهم في الحقيقة من أصول بورجوازية صغيرة ومحروم من رأس المال الاجتماعي .

A A A

إن طرق الاستقلال الذاتي مثل طرق السيطرة معقدة إن لم تكن مستغلقة على الفهم. وكان من الممكن للمعراعات داخل المجال السياسي أن يكون لها نور مثل الصراع بين الإمبراطورة أوجيتي Eugénie الأجنبية (المولودة في غرناطة بأسبانيا)، حديثة النعمة و المتعصبة المتزمنة والأميرة ماتيلد التى استقبلتها فيما مضى ضاحية سان جرمان كما بسطت حضورها منذ زمن طويل فى صالونات باريس، وهى حامية الفنون ومتحررة وراعية للقيم الفرنسية، وقد خدم هذا الصراع على نحو غير مباشر مصالح الكتاب الأكثر اهتماماً باستقلالهم الأدبى: فهم يستطيعون الحصول عبر حماية الأقوياء على الوسائل المادية أو المؤسسية التى لا يستطيعون بلوغها عن طريق السوق أى عن طريق الناسرين والجرائد، أو عن طريق اللجان التى يسيطر عليها منافسوهم البعيدون كل البعد عن البوهيمية، وقد فهموا ذلك على رجحه السرعة ععد ١٤٨٨ .

. . .

والأميرة ماتيلد وإن تكن بلاشك في ثوقها الفعلى غير بعيدة عن استحسان الرواية المسلمة والميلودراءا وأعمال الكسندر ديما وأرجييه وبونسار وفييدر وكل ما تتظاهر بالطعن في تفاهته فقد كانت تريد أن تعطى لمسالونها مظهراً أدبياً رفيعاً، وكانت تستشير في اختيار ضيوفها تيوفيل جوتيه الذي توجه إليها عام ١٨٦١ سائلاً إياما أن تساعده في اختيار ضيوفها تيوفيل جوتيه الذي توجه إليها عام ١٨٦١ سائلاً إياما أن تساعده في الشور على وظيفة تمكنه من التحرر من المصطاقة، كما تستشير سانت بيف الذي كان في السينات رجباً ذائع الشهرة له نفوذ على صحيفتي الاستوري المعادل الدي كان في السينات رجباً ذائع الشهرة المفردة على صحيفتي الاستوري المهاد الفريدة الفريدة الرسمية للجمهورية الفرنسية)، فقد كانت الأميرة تهلف إلى أن تلعب دور راعية الفنون وجاميتها، ولم يصير سانت بيف عضواً في مجلس الشيوخ ولكي تحصل جورج صاند على جائزة لي يصير سانت بيف عضواً في مجلس الشيوخ ولكي تحصل جورج صاند على جائزة الإكاديدية الفرنسية، ولكي يقوز فلوبيروتين بوسام جوقة الشرف كما ناضلت كي تكفل لجونيه منصباً ثم مقعداً في الأكاديمية، وتوسطت كي تتكفل لعبونيت ماريشال Henriette Maréchal المارية مقعداً في الأكاديمية، وتوسطت كالتصوير رسامين متحذاقين من انسان الدي كانت تتبع ذوته في التصوير رسامين متحذاقين من المثال الايونية الارتبارية (الانتبال الدي كانت تتبع ذوته في التصوير رسامين متحذاقين من امثال

A A A

كما أن الصالونات التي تميزت بما تستبعده أكثر من تميزها بما تضمه قد أسهمت في تشكيل بنية المجال الأدبي (كما ستفعل - في حالات أخرى من المجال - المجلات أو كما

<sup>6 -</sup> J. Richardson, Princess Mathilde Londres, Weidenfeld and Nicolson et aussi F. Strowski, (۱) Tableau de la Littérature française au XIX siècle, Paris, Paul Delaplane, 1912 . جيه ريتشاردمون الأميرة ماتيلا، وكذلك ستروقستكي لريمة للأميد القرنسي في القرن التاسم عشر.

سيفعل الناشرون) حول تعارضات أساسية كبرى:

فمن ناحية هناك الأدباء التلفيقيون الناجحون المتجمعون في صالونات البلاط، ومن ناحية أخرى هناك كبار الكتاب من أصحاب نزعة النخبة المعيطون بالأميرة ماتيلد، والمتجمعون في حفلات عشاء ماجني Magny (أسسها الرسام جافارتي Gavarni المديق الحميم للأخوين جونكر، اسانت بيف وشنقيير Chennevières وتضم فلوبير وبول سان فكتور وتين وتيوفيل جوتيه وأوجست نيفترر رئيس تحرير الطان Temps ورينان وبيرتيلوت لوكار والإرس محرر لابروس Presse ما إخيراً منتديات البرهيمية.

كما تمارس السيطرة البنيوية تأثيرها عبر الصحافة: فعلى خلاف صحافة ملكية يولية 
ذات التنوع الهائل والمسيسة بقوة، كانت صحافة الإميراطورية الثانية الموضوعة تحت 
التهديد الدائم للرقابة أو في أغلب الأوقات تحت وطأة التحكم المباشر للمصرفيين محكوماً 
عليها بأن تقدم عرضاً في أسلوب ثقيل طنان للأحداث الرسمية أو بأن تضحى بمعنداتها 
للدفاع عن نظريات أدبية فلسفية ضحمة بلا أهمية أو عن صيغ مبتداة وإن تكن ربانة جديرة 
بأمثال بوقار وييكوشيه Bouvard et Pécuchel، وأفسحت الجرائد «الهادة» نفسها 
مضحاتها للمسلسلات، ولأخبار مسرح المنوعات أو للأخبار الخفيقة وأخبار الحوادث التي 
سيطرت على أشهر جريدتين صدرتا في ذلك المصر: وهما الفيجاري Le Figaro التي قسم 
مؤسسها هنرى دى فيلمسانت Villemessant 
الصالونات والمقاهى والكواليس بين عناوين متنوعة، «أصداء» وهأخبار، وهرسائل،» وإلمحيقة 
الميفيرة وهي جريدة زهيدة الشن، لا سياسية عمداً تكرس سيادة أخبار الحوادث 
الصابياغة القصمية إلى هذه الدرجة أو تلك .

وكان مديرو الجرائد المتريدون على كل الصالونات ونوو الصنائت الحميمة مع القادة السياسيين شخصيات ينافقها الجميع ولا يجرؤ أحد على تحديها، وعلى الأخص وسط الكتاب والفنانين الذي يعرفون أن مقالاً في «لابريس» أو «الفيجارو» يخلق شهرة ويفتح مستقدلاً.

«وقد تغلغات النزعة المستاعية» كما يقول كاسانى Cassagne ، فى الأنب نفسه بعد أن أنخلت تحويلات على الصحافة (<sup>(۷)</sup>) ، من خلال الجرائد والحلقات المسلسلة التى من المحتم أن تكون متاحة أمام الكتاب، والتى يقرؤها الجميع من الشعب إلى البورجوازية، ومن مكاتب الوزارة إلى البلاط ، ويلفق رجال الكتابة المستاعية وفقاً لفوق الجمهور أعمالاً كتبت بأسلوب

A Cassagne, La Theorie de l'art pour L'art.... op.cis p.115 (۷) أكاساني نظرية الفن الفن مصدر سابق ص ١١٥٥ .

سطحى سريع ذات مظهر شعبى ولكن دون أن تستبعد القالب «الأدبى» ولا البحث عن التثير، الذي ظق عادة قياس القيمة تبعاً لقائير المال التى تدرها الأعمال (أ). وهكذا كنا نجد بونسون دى تيراى Ponson du Terrail يكتب كل يوم صفحة مختلفة اصحف الجريدة الصغيرة الله و Le petit Journal والصحافة الصغيرة وهى صحيفة يومية والرأى الوطنى Le polition rationale وهى الجريدة الرسعية الإمبراطورية، والمرشد Donitiou، وهى الجريدة الرسعية للإمبراطورية، والوطن La Patrie وهى الجريدة السياسية الوقير جداً. وقد التتزع الكتاب الصحفيين الأنفسهم بكل سذاجة من خلال عملهم باعتبارهم نقاداً صفة المائمين بكل ما في الفن والأدب، ومنحوا أنفسهم بذلك سلطة انتقاص كل ما يتجاوز فهمهم، وإدانة كل للشاريع الخاصة بالتشكيك في الاستعدادات الأخلاقية الموجهة المحكمهم والتي نقسها من

#### البوهمية وابتكار فن لممارسة الحياة

لقد كان نعو المصحافة مؤشراً بين مؤشرات أحرى لترسع غير مسبوق في سوق السلع الثقافية، وكانت هذه السوق مرتبطة بعلاقة سببية دائرية بتدفق سكاني شديد الأهمية من الشياب الذين لا يمتلكون ثروة، القادمين من الطيقات الوسطى أو الشعبية في العاصمة، وخاصة من الاقاليم، الذين يأتون إلى باريس محاولين أن يمارسوا مهن الكتابة والفن، وهي مهن ظلت حتى ذلك المين مقصورة في أضيق نطاق على النبالة أو البورجوازية الفرنسية. وعلى الرغم من تضاعف الوظائف التي وسع نطاقها تطور الأعمال الاقتصادية فإن بلشاريع والأعمال العمومية (وعلى الأغص نظام التعليم) لم تستطع امتصاص كل الماسلين على شهادات التعليم الثانوي الذين زاد عدهم زيادة كبيرة في جميع أنحاء أوروبا أثناء النصف الأول من القرن التاسع عشر، كما عرف هذا العدد ارتفاعاً كبيراً في فرنسا أثناء الاصر اطور بة الثانية()

. . .

<sup>(</sup>٨) نفس المعدر ،

<sup>(</sup>هُ) يمكن في هذا المدد أن نقرأ برجه خاص كتاب ل ، أو بيال O'Boile المشكلة قائض للشطيئ في غرب أيروبا من ١٨٠٠ - O.Boile "The Problem of Excess of Educated Men in Western Burope, 1800 - 1850). . هن ١٨٠٠ - ١٨٠٠ من Journal of Modern History , Vol.XLII no4, 1970, p. 471 - 495.rxr

ومقال اليسار الديموقراطي في ألمانيا ١٨٤٨ في نفس الجهلة المجلد ٢٢ العند الأول ١٩٦١ من ٢٣ – ٣٨٢ بالإنهليزية 363 - 711 The Democratic Left in Germany 1848, Vol. ng, 1961 P. 371 - 363

وكانت الفجوة بين عرض المراكز المسيطرة والطلب عليها ملحوظة على نحو خاص في فرنسا بتأثير ثلاثة عوامل نوعية : شباب الكادر الإداري المنبعث من الثورة والإمبراطورية ، وعودة الملكية الذى سد طويلاً المنفذ إلى المهن المفتوحة أمام أبناء البورجوازية الصغيرة والمتوسطة، في الجيش والطب والإدارة (ويضاف إليها منافسة الأرستقراطيين الذي استعانوا السيطرة على الإدارة وسنوا الطريق أمام حملة المؤهلات القادمين من البورجوازية). أما العامل الثاني فهو المركزية الشديدة التي كدست حملة الشهادات في باريس، وكان العامل الثالث نزعة قصر الحقوق على أصحابها لدى البورجوازية الكبيرة التي أصبحت شديدة الحساسية بتأثير التجارب الثورية، فصارت تنظر إلى كل شكل من أشكال الحراك الاجتماعي الصاعد بوصفه تهنيدأ النظام الاجتماعي (والشاهد هيخطاب صرق Guizot في أول فبراير ١٨٣٦ أمام مجلس النواب عن الطابع غير المتكيف لتعليم الإنسانيات) والتي تحاول أن تحتفظ بالمراكز البارزة وعلى الأخص في الإدارة العليا لأبنائها، وذلك بين أشياء أخرى عن طريق أن تقرض على نفسها الاحتفاظ باحتكار المنفذ إلى التعليم الثانوي الكلاسيكي . وفي واقع الأمر فإن عدد العاملين في التعليم الثانوي أثناء الإمبراطورية الثانية في ارتباط خاص بالنمو الاقتصادي، واصل الزيادة (فانتقل من ٩٠٠٠٠ عام ١٨٩٠ إلى ١٥٠٠٠ عام ١٨٧٩)، مثل عدد العاملين في التعليم العالى وخاصمة الأدبي والعلمي(١٠).

. . .

وهؤلاء الوافدون الجدد الذين اقتاتوا بالإنسانيات والبلاغة ولكنهم محرومون من الوسائل المالية لأنواع الحماية الاجتماعية التي لا يُستغنى عنها لتحقيق مؤهلاتهم الدراسية قد وجدوا أنفسهم ملقى بهم نحو المهن الأدبية المحاملة بكل المكانة التي جلبتها الانتصارات الرومانسية. وتختلف تلك المهن عن المهن الادبية المحاملة بكثر بالصبغة البيروةراهلية في أنها لا تتطلب أي تأهيل مضمون دراسياً ، وقد يتجهون نحن المهن الفنية التي رفع من شأنها نجاح حركة الصالونات ، ومن الواضح في حقيقة الأمر كما هي الحال دائماً أن العوامل التي يقال عنها مورفولوجية (بنيوية) (وخاصة تلك التي تمس حجم المجاميع السكانية المعنية) هي نفسها خاضعة للشروط الاجتماعية مثل المكانة الضخمة للمهن الكبرى في المحدود والكتابة في الحالة المخصوصة : «حتى هؤلاء الذين حولنا وليست لهم مهنة، كما يكتبوا عنها ... (١٠).

<sup>(10)</sup> A. Prost, Histoire de L'enseignement en France, 1600 - 1967, Paris, A. Colin, 1968. أ. بروست . تاريخ التعليم في فرنسا من ١٨٠٠ ~ ١٨٠٠

<sup>(11)</sup> Lettre de Jules Buisson à Eugène Crépet, citée in C.Pichois et J. Ziegler, Baudelaire, Paris, Julliard, 1987, p.41

وهذه التغيرات المورفولوجية هي بلا شك بين المحددات الكبرى (على الأقل بصفة العلة التي تبيح) لعمليات إشاعة الاستقلال في المجالين الأدبى والفني، والتحويل المتبادل للعلاقة بين عالم الفن والأدب والعالم السياسي.

وبن المستطاع، لكى نفهم هذا التحويل أن نفكر فيه بالقياس إلى الإنتقال الذي جرى تطبك كثيراً من المرات الخادم المنزلى المرتبط بصالات شخصية بعائلة ما، إلى العامل الحر (ويعد العامل الزرات الخادم المنزلى المرتبط بصالات شخصية بعائلة ما، إلى العامل الحر (ويعد العامل الزرات الذي تحرر من روابط التبعية الخاصة بتحديد أو إعاقة البيع الحر لقوة عمله وأصبح متاحاً أمام مواجهة السوق والخضوع لضوابطه وجزاءاته التي بلا اسم (غير شخصية) . وهي قد تكون في أغلب الأحوال أكثر قسوة من العنف الرقيق النزعة الأبوية (الإعالى الكبرى لهذه المقارنة هي التحديد من الميل واسع الانتشار إلى اختزال هذه العملية الملتبسة على نحو جوهرى إلى التحديد من المائلة على الاغتراب (في تقليد الرومانسيين الإنجليز الذي حلله ريموند وإيامز) ففي بالبروليتاريا» أي المثلية تمارس تأثيراً محرراً، من قبيل أنها تمنح «الإنتلجنسيا الشبيهة بالبوس بلاجدال، من كل المهن المعرى المرتبطة بالأب الصناعي والمحافة، ولكن تلك الإمكانات الجديدة التي المتابعية ((۱)).

ومع تجمع شريحة سكانية غفيرة العدد من الشباب الطامحين إلى أن يعيشوا من الفن، والمنفصلين عن كل الفئات الاجتماعية الأخرى بواسطة فن ممارسة الحياة وهو فن شرعوا في اختراعه، يصبح الدينا مجتمع فعلى داخل المجتمع ، وقد بدأ هذا المجتمع الداخلى في الفتراعه، يصبح الدينا مجتمع فعلى داخل المجتمع ، وقد بدأ هذا المجتمع الداخلى مستوى أكثر انحصاراً بلا شك، ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر، وكان لهذا المجتمع من الكتاب والفنافين الذي يغلب عليه من الناحية العددية على أقل تقدير الكتبة ومبتدئو الفن طابع غير معتاد تماماً، طابع غير مسبوق يثير كثيراً من التساؤلات بين أعضائه في المحل الأول. وكان أسلوب الحياة البوهيمي الذي أضاف بلا جدال إسهاماً في اختراع أسلوب في الحيالة بكل مافيه من تخيلات طريفة ومن تلاعب بالألفاظ ومزاح وأغان وشراب وحب بكل الشعابة عناس أيضاً في مواجهة الوجود المنتظم الرتيب للرسامين والنحاتين الرسميين

<sup>(</sup>١٢) ويسهم تماثل الوضع بالأشك في تفسير ميل الفنان الحديث إلى المطابقة بين مصيره الاجتماعي ومصير العامرة العاملة الحرة في سوق للبادلات الهضية .

<sup>(</sup>١٧) نجه هنا مثالاً للتبسيط الذي يرتكبه أصحاب فكرة تحرلات المجتمعات الحديثة بوصفها عمليات أمادية البعد تصير في خط مستقيع على غرار دعملية التعديزي عند نريريت إلياس، فهم بخنزلون إلى تقدم أمادي البناني تلك التطورات الركبة التي بدا أنها تتملق بانعاط السيطرة فسوف تكون ملتبسة دائماً مزدوجة الهوجه فالتكويمن إلى الإستمانة بالعنف الجسدي يتم تعويضه على سبيل المثال بتصاعد العنف الوحزي وكل اشكال التحكم الوقيقة .

وكذلك قوالب الحياة البورجوارية، وكان جعل فن الحياة واحداً من الفنون الجميلة معناه تهيئة استعداد لإنخاله في الأدب، ولكن ابتكار شخصيات أدبية وهيمية ليس واقعة بسيطة من وقائم الأدب، ولكن ابتكار شخصيات أدبية وهيمية ليس واقعة بسيطة من وقائم الأدب : فابتداء من ميرجيه Murger وشانفلوري إلى بلزاك وفلويير في التربية العاطفية، أسهم الروائيون إلى حد كبير في التعرف العام على الكائن الاجتماعي الجديد وفي الاعتراف به، وعلى الأخص عن طريق ابتكار فكرة اليوهيمية نفسها وإشاعتها وفي بناء هوية هذا الكائن وقيمه ومعاييره وأساطيره.

A A A

وكان تأكيد العيازة الجماعية للامتياز فيما يتعلق بأسلوب العياة يعبر عن نفسه في كل مكان، «من مناظر من حياة البوهيمية» بقلم ميرجيه إلى «رسالة في الحياة الممتعة» بقلم بلزاك»، وهكذا يرى بلزاك «أنه في عالم منقسم إلى «ثلاث طبقات من الكائنات»، «الرجل الذي يممل» (أي الخليط الشائع من العامل والبناء أو البندى أو بائم التجزئة الصغير والمستخدم يممل» (أي الخليط الشائع من العامل والبناء أو المبدى أو بائم التجزئة الصغير والمستخدم والرجل الذي يدكر» نفسه العياة الممتعة، يصبح «الفنان استثناء» والرجل الذي يدكر» فيما الذي لا يعمل شيئاً ». والأخير يكرس نفسه العياة الممتعة، يصبح «الفنان استثناء» فيطالته نوع من العمل، ومعله نوع من الراحة، فهو تارة متائق الملبس وتارة مهمل الملبس في وهو يرتدى على هواه قميص العامل أو يستقر على بزة رجل المؤمنة، وهو لا يتبع قانوناً بل بفرض قوانينه ، وسواء قاد حصاناً بشكيمة من الخشب أو ساق أمامه بعنان القيادة موكباً عليه الإنشغال، وسواء قاد حصاناً بشكيمة من الخشب أو ساق أمامه بعنان القيادة موكباً من الخيل، وسواء لم يمتلك بعض القروش أو نثر الذهب بملء كفيه فسيظل دائماً تعبيراً عن مكرة عظيمة، وسيظل يسيطر على المجتمع «ألا) ويعوقنا التعود والتواطؤ عن رؤية كل ما يقوم بعور في مثل هذا النص، أي جهد بناء واقع اجتماعي نشارك فيه إلى هذا المد أو ذاك بروصفنا مثقفين نرى انتماء أو إلهام وايس هذا الجهد إلا الهوية الاجتماعية المنتج الثقافي .

وهذا الواقع الذى تشير إليه كلمات ذات استعمال عادى مثل كاتب وفنان مثقف قد عمل المنتجون الثقافيون (ونص بلزاك ليس إلا واحداً بين آلاف) على إنتاجه بواسطة عبارات معيارية أو بالآحرى عبارات أدائية من قبيل: وراء ما هو فى الظاهر قول ماهو قائم تهدف هذه الأوصاف إلى أن تجعلنا نرى أون تجعلنا نحى العالم الاجتماعي متطابقاً مع معتقدات مجموعة اجتماعية لها خصوصية امتلاك مايشبه الاحتكار

<sup>14</sup> H de Balzac, Traité de la Vie Élégante, Paris, Delmas 1952, p.16 (24) بلزاك رسالة في الحياة المتعة .

لإنتاج الفطاب عن العالم الاجتماعي ،

إنه وإقم ملتيس، فالبوهيمية تستثير مشاعر مزبوجة متناقضة حتى عند أشد المدافعان عنها ضراوة، وبادىء ذي بدء لأنها تتحدى التصنيف: فهي قريبة من «الشعب» الذي تشاركه البؤس في أغلب الأحوال، ولكنها منفصلة عنه يواسطة فن ممارسة الحياة الذي يحددها اجتماعياً، وحتى إذا كانت تضم نفسها على نحو متقاخر في مواجهة مواضعات البورجوازية وألوان لياقتها، فإن هذا الفن يضعها على مقربة من الأرستقراطية أو اليس جوازية الكبيرة بدرجة أوثق من البورجوازية الصغيرة ذات السلوك الرتيب، وخاصة في مسترى العلاقات بين الجنسين حيث تحرب على أوسع نطاق كل أشكال الانتهاك والحب الحر والحب يأجر والحب الخالص والنزعة الشبقية بل تؤسس كل ذلك في نماذج داخل كتاباتها . ولا يصيرق ذلك بدرجة أقل على أعضائها الأكثر حرماناً فهم أقوباء برأسمالهم الثقافي وسيلطتهم الوليدة باعتبار هم صانعي النوق taste makers (بالانطيزية في الأصل) وبصلون بذلك إلى أن يضمنوا لأنفسهم بأقل تكلفة كل أنواع الجسارة في الملبس والنزوات في المأكل والغراميات طمعاً في المال، ومتم الفراغ المرهفة التي يجب على البورجوازيين شراءها بثمن ياهظ ولكن علاوة على ذلك وبالإضافة إلى التباس اليوهيمية فإنها لا تكف عن التغير بمرور الزمن، بمقدار ما تزياد عبياً وبمقدار ما تحذب امتمازاتها أو أوهامها الذايعة، هؤلاء الشباب المحرومين فوي الأصول الريقية والشعبية في أغلب الأحوال، الذين سابوا الموجة «اليوهيمية الثانية» حول ١٨٤٨ : فهم بختلفون عن المتأتقين dandys الرومانسيين المنتمين إلى «البوهيمية المُذَّهبة لشارع بوينيه Doyenné ، بوهيمية هنري ميرجيه وشانظوري أو بورانتي في أنهم بشكاون جيشاً احتياطياً حقيقياً من المثقفين خاضعاً على نجو مباشر لقوانان السوق، ومرغماً في أغلب الأحوال على مزاولة مهنة ثانية قد لا تكون لها علاقة مباشرة بالأنب لكي يستطيم الانغماس في حياة فن لا يستطيع الوفاء بضرورات حياته ،

وفى الواقع لقد تعايشت البوهيميتان على الفور واكن كان لكل منهما ثقل مختلف تبماً للفترات: فالمثقفون ن أشباء العمال كانوا فى الأغلب يبلغون من البؤس درجة تدفعهم — وهم يتخنون من انفسهم موضوعاً وفقاً لتقليد المذكرات الرومانسية عند الفريد دى موسيه (اعترافات فنى العصر كما شاع إسم الترجمة العربية) إلى اختراع ما سيطاق عليه بعد ذلك الواقعية ، لقد عاشروا رغم الصدمات والضلافات البورجوازيين لللجنين أو المنسلخين عن طبقتهم الذين يمتلكون كل خصائص السادة إلا واحدة، ظهم آباء فقراء يتحدرون من عائلات بورجوازية كبيرة، وقد ينتمون إلى الأرستقراطية التي حل بها الخراب أو هي في طريقها إليه، أو قد يكونون من الأجانب أو من أقلية موسومة بالعار مثل اليهود . فهولاء

«البورجوازيون دون أقل قدر من المال» كما يقول كاميى بيسارو Camille Pissarro (الرسام رائد الإنطباعية من ١٨٣٠ – ١٩٠٣). أو الذين لا يصلح إيرادهم إلا لتمويل مشروع مضعضع الأسس، ليسوا إلا متكيفين مسبقاً – في تطبعهم المزبوج أو المنقسم – على وضع عدم الاستقرار في موقع محدد، وضع المسودين وسط السادة، ويلجئهم ذلك إلى نوع من عدم التحدد الموضوعي، ومن ثم الذاتي، الذي لا يصير مرثياً إلى هذه المرجة إلا في التياريحات المتواقدة أو للمتعاقبة لملاقتهم مع السلطات.

#### القطيعة مع «البورجوازي»

تسهم العلاقات التى يقيمها الكتاب والفنانون مع السوق – التى يستطيع نفوذها اللاشخصى أن يخلق بينهم تباينات غير مسبوقة – فى توجيه التمثلات المزدوجة المتناقضة التي يكونونها لأنفسهم عن «الجمهور الواسع»، وتلك التمثلات هى فى أن معاً جذابة ومزدرية، ويتم داخلها الخلط بين «البورجوازى» الذى تستعبده الهموم المبتذلة للصفقات التجارية وهالشعب، المستسلم لبلادة الأنشطة المتنجة .

وهذا الازدواج المتناقض يميل بهم نحو تشكيل صورة ملتبسة لموقعهم الفاص في النطاق الاجتماعي واوظيفتهم الاجتماعية . ويفسر ذلك لماذا هم مدفوعون نحو تارجمات شديدة في مسائل السياسة ، وكما تسمح بالتحقق التغيرات الكثيرة للنظام السياسي التي طرأت في السنوات المتدة من ١٨٣٠ إلى ١٨٨٠ لماذا هم قد مالوا إلى الانزلاق مثل برادة المديد نحو قطب المجال الذي يزداد قوة على نحو مؤلت . ومن ثم فحينما غير مركز جاذبية المجال الذي يزداد قوة على نحو مؤلت . ومن ثم فحينما غير مركز جاذبية المجال مكانه في السنوات الأخيرة من ملكية يولية متجهاً نحو اليسار لوحظ انزلاق معمم نحو «الفن الاجتماعي» والألكار الاشتراكية (بل إن بودلير نفسه تكلم عن اليوتوبيا الطفلية الإمبر اطورية الثانية دون تحزب صريح على النوام، ومع الإعلان أحياناً مثل فلويير عن أكبر ازداء السيد بادنجيه Badinguet (وهو لقب نابليون الثالث الذي كان يطلق عليه من باب الدراء السيد بادنجيه Badinguet (وهو لقب نابليون الثالث الذي كان يطلق عليه من باب السخرية فهو اسم عامل إعاره ملابسه أثناء هرويه من إحدى القلاع) عدداً من الدافعين عن الفالص يترددون في مثابرة واحداً بعد الآخر على الصالونات التي يقيمها كبار شخصيات البلاط الإمبراطوري .

ولكن مجتمع الفنانين لم يكن فحسب المعمل الذي جرى فيه اختراع فن ممارسة الحياة،

<sup>(15)</sup> C.Baudelnire, Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, Coll.. Bibiliothèque la Pléiade 1976, ( 11, p.26 ۲۱) بودلين الأعمال الكاملة المجلد الثاني عس ۲۰

ذي الخصوصية الشعيدة، والذي هو اسلوب الحياة الفنية، أو البُعد الأساسى لمشروع الإبداع الفني، ققد كان من وظائفة الكبرى على الرغم من أن ذلك ظل متجاملاً دائماً، أن يكون بالنسبة إلى نفسه سوقاً خاصة ، فقد منح لكل ألوان الجسارة والانتهاك التى أدخلها الكتاب والفنائون لا في أعمالهم فحسب بل في معيشتهم كذلك التى تعتبر هى نفسها عملاً فنناً استقبالاً حافلاً بالترحيب شديد الشمول، وقد كانت سمات نفوذ هذه السوق المعتازة إن لم تتجل في حالات رئانة متعشرة فلها على الأقل فضيلة تتكيد شكل من الاعتراف الاجتماعي بما كان سيبد على نحم مختلف (أي عند مجموعات أخرى) تحدياً للفهم المشترك (الحس السليم) . وما كانت الثورة الثقافية التى انبثق عنها هذا العالم المكوس المنافق المائوف – الذي هو المجال الابيي والفني – بقادرة على انبخاح إلا لأن الكبار من أمحاب البدع يستطيعون الاعتماد، في إرادتهم تقويض كل مبادئ، الرؤة والتقسيم، إن لم طريقه إلى التشكل، قد قبلوا ضمناً إمكان أن كل شيء فيه ممكن دخولهم عالم الفن الذي في

ومن ثم فمن الواضح أن المجال الأدبى والفنى يتشكل يوصفه كذلك فى التعارض مع العارض مع العارض المجوازى» وبواسطة هذا التعارض . وهذا العالم البورجوازى» وبواسطة هذا التعارض . وهذا العالم لم يكن قد أكد قط بمثل هذه الغلقة تهمه وادعاءه التحكم فى أدوات إضفاء الشرعية داخل نطاق الغلق المن كما داخل نطاق الأدب . فهو يهدف من خلال الصحافة وكتبتها إلى أن يفرض تعريفاً - هابطاً ويفرض الهبوط - للإنتاج الثقافى . وهناك النفور المختلط بالازدراء الذى يثيره فى الكتاب (فلوبير ويودلير على الأحمر) هذا النظام السياسى المتألف من حديثى الثراء المفتقرين إلى أى ويودلير على الأحمرا الأدبية العالية دون أى تميز وهي الأعمال نفسها التي تروج الها المحافة وتحتفى بها، وكذلك المادية المتذبة عند سادة الاقتصاد الجدد، وذلة أفراد الماشية المستشرية وسط جانب كبير من الكتاب والفئانين . ولا يستطيع كل ذلك أن يسهم فى تحبيذ المستشرية وسط جانب كبير من الكتاب والفئانين . ولا يستطيع كل ذلك أن يسهم فى تحبيذ القطيعة مع العالم المعتاد الذي لا يمكن فصله عن تشكيل عالم المؤن بوصفه عالماً القطيعة مع العالم المورية داخل الإمبراطورية .

ويقول ظريبير في خطابه (٢٨ سبتمبر ١٨٧١) إلى مكسيم نوكامب<sup>(٢١)</sup> : كان كل شيء زائفاءً جيش زائف، وسياسة زائفة وأدب زائف وائتمان زائف، بل ومحظيات زائفات، وقد قام بتنمية الفكرة في خطاب إلى چورج صائد(٢٧) «كان كل شيء زائفاً، واقعية زائفة

<sup>(</sup>١٦) فلوبير المراسلات المجلد ٦ ص ١٦١

<sup>(</sup>١٧ فلوبير ٢٩ أيريل ١٨٧١ المراساتات المجلد السادس ص ٢٢٩ -- ٢٣٠ .

وائتمان زائف بل وعاهرات زائفات [..] . وهذا الزيف ينطبق خاصة على طريقة الحكم على الاشياء. يريد للرء ممثلة ولكن باعتبارها أما صالحة للعائلة . ويطلب من الفن أن يكون أخلاقياً، ومن الفلسفة أن تكون واضحة ومن الرئيلة أن تكون محتشمة، ومن العلم أن يتلامم ليكون في متناول الشعب ويقول بودلير : «إن لا ديسمبر (تاريخ انقلاب نابليون الثالث) قد نزع عنى الطابع السياسي بطريقة مادية فلم تحد هناك أفكار عامة»، ويمكن أن نستشهد أيضاً على الرغم من أن ذلك سيكون متذخراً بهذا النص لبازير Bazire عن لهحة «المسيح وإهانات الجنود» لمانيه Manet ، وهو نص يقصح جيداً عن الرعب المذهل الذي يثيره المتاخ وإهانات الجنود» لمانية : «فهذا المسيح الذي يعاني وسط جنود جلادين، هو إنسان الثقافي للاميراطورية الثانية : «فهذا المسيح الذي يعاني وسط جنود جلادين، هو إنسان لاكم من أن يكون إلهاً، ولكن لم يعد من المكن قبوله ... فقد كان هناك هوس بالجميل وكان المطلوب من جميع الشخصيات ابتداء من الضحية إلى الضاربين بالسياط أن تكون أشكالهم حالفة بالإغواء . فقد جدت وستوجد دائماً عدرسة ترى أن الطبيعة في حاجة إلى التجميل، ولمن تسمح بالفن إلا بشرط أن يكنب . وقد ازدهر هذا المذهب في ذلك الوقت فقد كان للميراطورية شهية تتنوق المثالي وتكره رؤية الأشياء كما هي عليه (١٨) .

*:*: *:*: *:*:

وكيف لا نفترض أن التجربة السياسية لهذا الجيل، مع إخفاق ثورة ١٨٤٨ وإنقلاب لوي 
بوبنابارت، ثم مع الفاجعة المعتدة للامبراطورية الثانية، قد لعبت دوراً في إنضاج الرؤية 
المتخلصة من السحر والإفتنان الغارقة في خيبة الأمل بالنسبة إلى العالم السياسي 
والاجتماعي، وهي رؤية تتمشى مع عبادة الفن للفن؛ فتلك الديانة المقصورة على الصفوة هي 
الملاذ الأخير لأوائك الذين يرفضون الضوع والتخلي: «كانت اللحظة قاتلة للأشعار» كما 
سيكتب فلوبير في مقدمة والأعاني الأخيرة، لصديقه لوي بوييه Louis Bouilhet فقد وجدت 
الأخيلة والاقتحامات نفسها مسطحة على تحوخاص، ولم يكن الجمهور باتكثر من السلطة 
استعدادا للسماح باستقلال الروح أو الذهنية\(^1) وحينما أبدى الشعب افتقاره إلى النضيج 
السياسي، وهو افتقار لا يعادله إلا الخسة الكلبية للبورجوازية، وإلا الاستهزاء والتحقير 
المتحارم ذات الذرعة الإنسانية ولقضايا الإصلاح الاجتماعي من جانب نفس الذين أعلن ما

(19) G. Flaubert, Préface aux Dernières Chansons de L. Bovilhet, 20 juin 1870, cité in corr, C, t, V1 Appendice 2,P. 477.

<sup>(18)</sup> E.Bazire, Manet, Paris, 1884, p.44 - 45 cité in Manet, Catalogue de l'exposition de 1983, Paris, Ed de la Réunion des museces nationaux 1983, p.226

قبل الدفاع عنها، وهم الصحفيون الذين باعوا أنفسهم لأعلى العروض ثمناً، ووشهداء الفن» القدامي الذين أصبحوا حراساً للسلفية الفنية المحافظة، والأدباء الذين بداهنون مثالية هروبية زائفة في أعمالهم ورواياتهم «الأمينة» ، ويمكن القول مع فلوبير «لم يعد هناك أي شيء وأنه ينبغي أن ينعزل الكاتب وأن ينكب على عمله كأنه حيوان الخلد (الذي يحفر · (٢٠)(a, page

وفي واقع الأمر وكما بالاحظ البيركاساني مولقد كرسوا أنفسهم للفن المستقل، للفن الخالص، ولأن الفن تلزمه مادة ما؛ ا فقد نهيوا بيحثون عن تلك المادة إما في الماضي، وإما اتخنوها من الماضر واكن ليجعلوا منها تمثلات بسيطة موضوعية منزهة بالكامل عن الغرض (٢١) : إن فكر رينان يرسم النطط الخارجية للتطور الذي قاده إلى نزعة الهواية (ابتداء من ١٨٥٢ صرت فضواياً بالكامل)، كما دفن لوكونت دى ليل تحت المرمر البارناسي أحلام الإنسانية، وكرر الإخوان جونكور أن «القنان ورجل الأدب والعالم لا يجب أن ينغمسوا في السياسة، فهي العاصفة التي يجب عليهم أن يدعوها تمر من تحتهم×(٢٢).

ومع قبول كل هذه الأوصاف يتبغى رفض الفكرة التي تغامر هذه الأوصاف بالإسماء بماء عن تحديد مباشر بواسطة الشروط الاقتصادية والسياسية: فانطلاقاً من الموقع المخصوص الذي يشغله كل كاتب من الكتاب داخل الكون المصغر الأدبي، يلم أمثال فلوبس وبود أبر ورينان واوكونت دى ليل أو الأخوين جونكور بالوضع السياسي المترابط، وعندما تتم الإحاطة بهذا الوضيع من خلال مقولات الإدراك الكامنة في استعداداتهم فإن ذلك يتيح ميلهم إلى الاستقلال ويتطلبه (كما تستطيع شروط تاريخية أخرى أن تعمل على كبح أو تحييد هذا الميل إلى الاستقلال، فالمواقم الفاضعة للسيطرة في المجال الأدبي والمجال الاجتماعي، ومثالها ما حدث عشية أو صبيحة ثورة ١٨٤٨ قد لقبت دعماً وبقوبة)

#### بودلير مشرعا للقوانين

ينبغي ألا ينسينا هذا التحليل للعلاقات بين المجال الأدبي ومجال السلطة – وهو تحليل. يشدد على الأشكال السافرة والمحجوبة وعلى الآثار المباشرة أو المعكوسة للاستقلال – ما يشكل أحد الآثار الكبرى لسيرورة العالم الأدبى بوصفه مجالاً . فما من شك في بروز الحنق الأخلاقي ضد كل أشكال الخنوع للسلطات أو للسوق عندما يتعلق الأمر بالهرولة النفعية التي

<sup>(20)</sup> Flaubert, Lettre a Louise Colet, 22 Sept 1858, Corr, P., II.p 437.

(21) A Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art..., op. cit, p 212 - 213.

(22) E Caramathi, Réaliane et Impressioniame dans l'oeuvre des frères Goncourt, Pise, Libreria Goliardica, Paris Nizas, 3, D. p. 96. كاراماش الواقعية والإنطباعية في أعمال الأغوين جونكور. .

تحمل بعض الأدباء (يتجه الفكر هنا إلى أمثال مكسيم دوشان) على ملاحقة الامتيازات والأمجاد أو على العبودية لمطالب المجلات والصحف التى تعجل بترسيب المسلسلات والفه فيات في أن ذلك العنق الأخلاقي قد والفه فيات ذلك العنق الأخلاقي قد لعب دوراً محدداً عند شخصيات مثل بوداير أو فلوبير في المقاومة اليومية التي أدت إلى التأكيد المتصاعد لاستقلال الكتاب ، ومن المؤكد أنه في الطور البطولي لاحراز الاستقلال كانت القطيعة الأخلاقية دائماً – كما نرى ذلك بوضوح عند بودلير – بعداً أساسياً لكل ضروب القطيعة الجمالية .

واكن من المؤكد أيضاً بدرجة لا تقل عما سبق أن السخط والنفور والإزدراء تظل جميعها مبادىء سلبية، عرضية وإصبيقة بالوضع، وتابعة على نحو مفرط فى مباشرته لاستعدادات وفضائل فردية الأشخاص، من السهل بون شك عكسها أو قلبها . ومن المؤكد بالمثل أن الاستقلال القائم على ربود الأفعال الناشىء عنها يظل إلى درجة كبيرة عرضة لهجوم مشروعات الإغواء والإلحاق من جانب الأقوياء، أما الممارسات المتحرة على نحو منتظم دائم من الكوابح والضغوط المباشرة أل غير المباشرة السلطات الزمنية قلن تكون ممكنة إلا أن استطاعت أن تجد مبدأها لا فى الميول المترجحة للمزاج أو فى القرارات ذات الطابع الإدادى للأخلاق، بل فى ضرورة عالم اجتماعى قانونه الإساسي (أو ناموسه nomos) هو الاستقلال إزاء السلطات الاقتصادية والسياسي، قويعبارة أخرى إذا كان القانون النوعى الذي يوصفه كذلك النسق الأدبى أن الفني مؤسساً فى أن معاً داخل البني المرضوعية لعالم منظم اجتماعياً وداخل البني المرضوعية لعالم منظم اجتماعياً وداخل البني الذهنية الأولك الذين يسكنونه والذين يميلون لذلك إلى أن يقبلوا الأوامر المغروسة في ممميم المنطق المحابث السيرورته باعتبارها بديهية .

ولن يشعر جميع الذين يذون تأكيد نواتهم بوصفهم أعضاء في عالم للغن مستقل بالكامل وعلى الأخص الذين يدعون أنهم يشغلون فيه مواقع مسيطرة، أنهم ملزمون بإظهار استقلالهم إزاء القوى الخارجية السياسية والاقتصادية إلا داخل مجال أدبى وفنى وصل إلى درجة عالية من الاستقلال، كما ستكون الحال في فرنسا أثناء النصف الثاني من القرن التاسع عشر (و على الأخص بعد زولا وقضية دريفوس) وحينئذ وحينئذ فقط سيكون موقف عدم الاكتراث إزاء السلطات والأمجاد حتى أشدها نوعية في المظهر مثل عضوية الاكاديمية وجائزة نويل، وموقف الابتعاد عن أصحاب السلطان وقيمهم مفهوماً هلى الفور ، بل ومحترماً ويلقى تقديره ومكافأته، ويتجه يسبب ذلك إلى أن يغرض نفسه شيئاً فشيئاً على واسم باعتباره قائماً على قاوعد عملية لألوان السلوك المشروعة .

أما في الطور النقدي الحرج من تأسيس مجال مستقل مطالب بحق أن يحدد ينفسه مناديء شرعيته، فقحيء الإسهامات في طرح المؤسسيات الأدبية والفنية للتساؤل (وقلب أكاديمية التصوير والصالونات يشير إلى نروة تلك الإسهامات) وفي ابتكار ناموس جديد وفرضه من مواقع شديدة التنوع: فهي تجيء أولا من الشباب الزائد عن الصاحة في الحي اللاتيني الذين يدينون ويرفضون في المسرح على الأقل التواطئ مع السلطة، والحلقة الواقعية التي على رأسها شانفلوري وبورانتي، وتتكون من الذين يقدمون نظرياتهم السياسية الأنبية في مواجهة «الثالية» المنقادة للفن البورجوازي، وأخيراً وعلى وجه الخصوص هناك المدافعون عن الفن الفن . وفي الحقيقة إن بودلير وفلوبير وبانڤيل وويسمان وفيلييروبارين Barbey أو لوكونت دي ليل كان يجمعهم وراء اختلافاتهم كونهم منغمسين في عمل يقع عند القطب المضاد للإنتاج الذي استبعد نفسه السلطات أو السوق. وعلى الرغم من تنازلاتهم الملموسة لإغواء الصالونات بل كما هي الحال عند تيوفيل جوتييه للأكاديمية، فقد كانوا أول من صاغ بوضوح قوانين الشرعية الجديدة . لقد كانوا هم الذين بجعلهم القطيعة مع المسيطرين مبدأ لوجود الفنان بوصفه فناناً، قد أسسوها حسب سبرورة مجال في طريق التكوين . وهكذا يستطيع رينان أن يتنبأ : إذا كانت الثورة ستمضى في اتجاه الحكم المطلق والنزعة الجزويتية (اليسوعية) (ويصفها أعداؤها بالتأمر والمماحكة في الجدال) فسيكون رد فعلنا في إتجاه الذكاء والليبرالية. أما إذا كانت ستمضى لصالح الاشتراكية فسيكون رد فعلنا في إتجاء المدنية والثقافة الفعلية التي ستعاني أولاً بوضوح من هذا القيضيان».

وإذا كان ينبغى فى هذا المشروع الجمعى بون قصد محدد بصدراحة، وبون قائد معلن معن تحديداً، أن نذكر اسماً لما يشبه أن يكن بطلاً مؤسساً، ومشرعاً للقوانين nomonthète. وإلا فى وفعلاً استهلالياً تأسيسياً ، فلن يكون من المستطاع بديهياً أن نفكر إلا فى بويدلير، وإلا فى ترشيحه نفسه للاكانيمية الفرنسية على نحو مكتمل الجدية والمحاكاة الهزائية فى أن معاً لقد تحدى بويلير كل النظام الأدبى المقر براسطة قرار مدروس جرى التروى فيه حتى فى مقصده المقدع المهين (فكرسى لاكوريدي abordaire) (رجل الدين والوعظ) كان مرمى سعيه الحثيث)، والمكرس لان يبدو شاذاً غريباً فى عيون أصدقائه داخل معسكر التقويض كما فى عيون أحداثه داخل معسكر التقويض كما فى عيون أحداثه داخل معسكر المحافظة الذين يحتلون تحديدا مقاعد الاكاديمية والذين اختال أن يقدم نفسه أمامهم – وسيزودهم واحداً واحداً . لقد كان ترشيحه محاولة اغتيال رمزية أن يقدم نفسه أمامهم – وسيزودهم واحداً واحداً . لقد كان ترشيحه محاولة اغتيال مردي بلا بلغنى الحق، وكان متسماً بالطابع الانفجارى أكثر من جميع الانتهاكات التى مرت بلا عواتب المتاه وعمليات عواقب إلمتماعية، والتي أطاقت عليها أوساط الرسامين بعد قرابة قرن من الزمان «عمليات

قتال : لقد تحدى ووضع موضع التساؤل البنى النهنية ومقولات الإدراك والتذوق التى كانت قد تكيفت مع البنى الاجتماعية بواسطة تطابق بيلغ من العمق درحة يجعلها تقلت من قبضة أشد أنواع النقد جذرية من حيث المظهر، كما كانت أساساً لخضوع فورى غير واع ينحنى للنظام الثقافي، ولالتصاق حشوى (تلقائي فورى عميق) به ينم عن نفسه على سبيل المثال في «نعول» أمثال فلوبير رأن يكن قادراً بين الجميع على فهم التحدى البودليري .

لقد كتب فلويير إلى بودلير – الذى كان قد طلب منه أن يوصى بترشيحه لدى الروائى چول ساندو : دعندى الكثير من الأسطة أو جهها إليك، وكان ذهولى من العمق بحيث لا يكفيه مجلد كامل ا<sup>(77)</sup> . كما كتب إلى جول ساندو بتهكم ينتمى بالكامل إلى بودلير : كلفنى المرشح بأن أقول لكم «مارأيى فيه» . ولابد أنكم تعرفون مؤلفاته . وبالنسبة إلى بكل تلكيد لو كنت عضواً في المجلس الموقد لأحببت أن أراه جالساً بين قيلمان (Nigard) وينيسار (Nigard ووزير التعليم من ۱۸۳۹ إلى ۱۸۲۵ ومن رواد الابد المقارئ) .

وفي تقديم بودلير لترشيح نفسه إلى مؤسسة للتكريس مازالت معترفاً بها على نطاق واسم، وهو لا يجهل الاستقبال الذي سيلقاء منها، تأكيد لمقه في التسجيد أو التشريف الذي يضفيه عليه الاعتراف الذي يتمتع به في الدائرة الضيقة للطليعة الأدبية، كما أنه بإرغامه هذا المستوى فاقد الجدارة في عينيا على أن يبدى جهرا عجزه عن الاعتراف به يؤكد أيضاً الحق بل والواجب المنوطين بأصحاب الشرعية الجبيدة في أن يقلبوا منضدة القيم، وهو يكره بذلك حتى أولئك الذين يعترفون به والنين أنهلهم تصرفه على الإقرار بأنهم مازالها يعترفون بالنظام القديم أكثر مما يعتقدون. لقد شرع بتصرفه الطائش، المناقش للفهم السلم في تأسيس انتهاك المعيار السائد enomin واختلال النظام المقر وسيصير ذلك في مفارقة واضحة قانوناً enome لهذا العالم المتناقض الذي سيتحول إليه المجال الأدبى بعد بلوغه الاستقارل الكامل، أي مرحلة المناقسة الحرة بين ميدعين مدعى نبوة بمعنى النبوة المستعار من ماكس فيبر في دراسته لليهودية القديمة وهو تحقيق الجاذبية السحرية والتنزه عن الربح المادي – يؤكنون صراحة ناموس ماهو خارج على المقاله لقلوبيد وماهو مفرد غير مسبوق عن الربح المادل، وهو داذي يحددهم في خصابه المؤرخ

<sup>(</sup>۲۲) رسالة فلوبير في ۲۹ يناير ۱۸۹۲.

<sup>(</sup>٢٤) رسالة فلوبير إلى ساريو في ٢٦ يناير ١٨٦٢ .

۲۱ يناير ۱۸٦۲ : «كيف لم تحدس أن بودلير يعنى أوجست باربييه Barber (شاعر كان يؤلف قصائد سياسية هجائية عنيفة ذات منحى اشتراكى إنسانى غائم) وتيوفيل جوتييه وبانفيل وللوبير وليكونت دى ليل أى الأنب المحض الخالص (٢٥)

وإن التباس موقف بودلير نفسه الذي يؤكد إلى النهاية نفس الرفض العنيد للحياة البورجوازية، ولكنه يظل رغم كل شيء متلهفاً على الاعتراف الاجتماعي (آلم يحلم لحظة بيسام جوقة الشرف أو كما كتب إلى أمه بإدارة مسرح?)، يجعلنا نرى كل صعوبة القطيعة التي يجب أن يحققها المؤسسون الثوريون (تمكن ملاحظة التأرجحات نفسها عند مانيه) لكى يقيموا نظاماً جديداً .كما أن الانتهاك الانتخابي من جانب المجدد (يتجه الفكر إلى مصارع الثيران الميت Torero mon لينهاك يمكن أن يظهر باعتباره رجونة يمليها عدم الكفاءة، كذلك يظل الإخفاق المتعمد للتحدى إخفاقاً، على الاتل في عيون فيلمان أو حتى سانت بيف لان خفاق المتعمد للتحدى إخفاقاً، على الاتل في عيون فيلمان أو حتى سانت بيف بالتنازل المتعجرف المفاتل: «إن المؤكد هر أن السيد بوبدلير يكسب من أن يكون عرضة للأنظار، وأنه حيث توقع الجميع أن يروا رجلاً غريب الأطوار شاذ السلوك، وجنوا أنفسهم في حضرة مديم مؤبب بيدى الاحترام نموذجي السلوك، بلى في حضرة صبى مهذب رقيق في حضرة مديم مؤبب بيدى الاحترام نموذجي السلوك، بلى في حضرة صبى مهذب رقيق في حضرة مديم مؤبب بيدى الاحترام نموذجي السلوك، بلى في حضرة صبى مهذب رقيق المائة كلاسكي تماماً من عيث الأشكال (٣٠).

ولا شك في أنه ليس سهلاً حتى بالنسبة إلى الميدع نفسه في الأعماق الصميمة لتجربته أن يميز ما يفصل الفنان المفقق البوهيمي الذي يمد التمرد المراهق خارج نطاق الصدود المرسومة اجتماعياً، عن الفنان الحق الرجيم، الضحية المؤقتة ارد الفعل الذي تستثيره الثورة الرمزية التي يشملها . وبمقدار ما يطول زمن عدم الاعتراف الكامل بالميدا الجديد للشرعية الذي يسمح بأن يرى المرء في اللعنة الراهنة علامة على اصطفاء مقبل أن يتأسس نظام جمالي جديد داخل المجال، وسيصبح الفنان الخارج على العقيدة السائدة فيما وراء ذلك النجاح داخل مجال السلطة نفسه – (والمشكلة سوف تطرح نفسها بنفس الصدود على مانية وعلى «المرفوضين» من جانب الصالون) ملقى به إلى انعدام غير معتاد لليقين، وهو مبدأ توتر وهيب .

<sup>(</sup>٣٥) بودلير خطاب إلى جوستاف فلوبير استشهد به بيشوا C.Pichols وجيه زيجار J.Zlegler في كتاب بودلير مصدر سابق ص ٤٤٥.

<sup>(</sup>۲۷) حول الترشيح للاكانيمية ومول كل ما يتطق بالشروع البربليري وخاصة الملاقات مع الناشرين تمكن قراءة كتاب بوبلير بقام بيشوا وزيجار وكذلك كتاب هد، جيه مارتان Thartier و . شارتيه Chartier ، المئون تاريخ النشر الفرضي في اربعة مجادات بحول فلوير كتاب ر . ديشارع فلويور باشوروه ،

وذلك بلا شك لأنه قد عاش بكل وضوح الهدايات، كل التناقضات التى عاناها بوصفها هذا القدر من الراويط المزدوجة double binds (بالإنجليزية في الأصل)، الموروثة داخل المجال الأدبى في مرحلة التكوين، فلم ير أحد أفضل من بودلير الصلة بين التصولات في الاقتصاد والمجتمع وتحولات العياة الفنية والأدبية، تلك التى وضعت المطالبين بوضع الكتاب والفنانين في مواجهة بديل التدهور، جنباً إلى جنب مع وحياة البوهيمية» الشهيرة المسنوعة من البؤس المادي والمعنوى، من العقم والاستياء أو الخضوع وكلها حافزة كذلك على تدهور أنواق السادة من خلال المبحافة والمسلسات الروائية أو مسرح البوليفار ، لقد كان ناقداً للطرق البورجوازية من عصارفة ، ووضع نفسه بنفس القوة في محارضة «المدرسة البورجوازية» المؤلفة من «فرسان المس السليم» والتي يقودها إميل أوجييه، ومعارضة المدرسة المدرسة : المنطرا المتعارفة المدرسة : المدخلة المنتظ المنتظ !

.. .. ..

وفي مقال بودلير عن «مدام بوفاري» المنشور في «الفنان» L'Artiste كتب يقول: «منذ سنوات متعددة، سار ذلك الجانب من الاهتمام الذي يوليه الجمهور للمسائل الروحية نص التضاؤل البارز، فرصيده من الحماس يمضي دائماً نحو الانكماش. وقد شهدت السنوات الأخيرة من حكم لوى فيليب آخر انفجارات روح ماتزال قابلة للاستثارة بفعل وثبات الخيال، واكن الروائي الجديد يجد نفسه في مواجهة مجتمع رث بل أسوأ من رث فهو منهوك القوى وشديد الشره ليس له من هم بالإضافة إلى القص الخيالي والحب إلا التملك»(٢٧) وبالمثل فهو ينضم مرة ثانية إلى فلوبير الذي ناضل في خطاباته المتتالية (إلى لوبز كولمه خاصة) ضد «الجميل» و«العاطفي»، وقد شجب في مشروعه الرد على مقال لچول جانان -Jules Ja nin عن هايني Heine نوق الجميل والمرح والفاتن الذي يهدف إلى تفضيل فرحة الشعراء الفرنسيين (كان يفكر في أمثال بيرانجيه Béranger النين يستطيعون أن يجعلوا من أنفسهم منشدى النشوة الساحرة لعشرين عاما)(٢٨) على سوداوية الشعراء الأجانب . وكانت تتملكه سورة غضب جديرة بفلوبير ضد الذين يقبلون خدمة النوق البورجوازي في المسرح على وجه الخصوص: «منذ بعض الوقت استوات على المسرح وكذلك على الرواية فورة عظمي من اللياقة (الاستقامة) [ .. ] وقد ألف أحد المناصرين شديدي الفطرسة للاستقامة البورجوازية وفرسان الحس السليم وهو السيد إميل أوجييه قطعة مسرحية هي دالشراب السام»، نرى فيها شاباً صاحباً متهالكاً على اللذة والخمر يقم في غرام عينين صافيتين لشابة صغيرة ، ورأينا المغرقين في الفجور [...] يبحثون في الزهد والتنسك [...]

<sup>(27)</sup> C. Baudelaire, Œuvres Complètes, op. cit t . II, p . 79 - 80 . cf. aussi á propos de Gautier, ibid, t 11,p.106.

الاعمال الكاملة ليودلين (٢٨) ناس المصدر ص ٢٣١ ~ ٢٣٤ .

عن شهوات مريرة مجهولة ، وقد يكون ذلك جميلاً وإن يكن شائعاً ولكنه يتجاوز القوى الفاضلة لجمهور السيد أنهييه وأنا أعنقد أنه قد أراد إثبات أنه في النهاية ينبغي دائماً الاندراج في الصف .. ١٣٦٤ .

لقد عاش ويصف باقضى شفافية التناقض الذي جعله يكتشف تدريباً (تلمذة) على الدياة الأدبية منجزاً في المحاذاة والتمرد، وسط بوهيمية سنوات الأربعينيات: المهانة الماساوية الشاعر، فالإقصاء واللعنة اللذان أصاباء قد فرضتهما عليه الضرورة الخارجية في نفس الرقت الذي فرضمهما على نفسه بفعل ضرورة داخلية بالكامل كانهما شرط لإنجاز عمل أدبي . وقد جملته معايشة هذا التناقض والوعى به، بخلاف فلوبير، يضع كل وجوده وعمله تحت شارة التحدى والقطيعة، وقد عرف في نفسه وأراد لها مقاومة الاستعادة أو الاسترجاع إلى الأبد.

A A A

إذا كان بوباير يشغل في المجال موقعاً قابلاً التشبيه بموقع فلوبير، فقد جلب إليه بُعداً بطواياً، مؤسساً بلا جدال على عافقته بعائلته التي سوف تقوده أثناء محاكمته إلى موقف شديد الاختلاف عن موقف فلوبير ، فالروائي كان مستعداً للإفادة من جدارة أصله العائلي بالاحترام الطبقي البرجوازي . أما علاقة بوباير بعائلته فكانت مسئولة أيضاً عن انفماس طويل في بؤس الحياة البوهيمية . وينبغي الاستشبهاد بالخطاب الذي كتبه إلى أمه وهو مرفق من النعب والضبحر والجوع : ابعثي إلى [...] بما يمكنني من العيش قرابة عشرين بهماً إن اعتقد أنني إذا احسنت تماماً استخدام الوقت واستفدت من قوة إرادتي، وأعرف على وجه البقين أنني إذا استطحت الوصول إلى ممارسة حياة منتظمة لخمسة عشر بهماً أو للشرين يوماً متصلة فإن ذهني سيتم إنقادها "؟)

وعلى حين أن فلوبير شرج من قضية «مدام بوفاري» أعظم مما كان بواسطة تلك الفضيحة، وقد ارتفع إلى مرتبة أكبر كتاب زمانه، فإن بودلير قد تبوأ بعد قضية ديوانه «أزهار الشر» مكانة الشخصية «العامة»، ولكنه كان موسوماً بالعار، مبعداً عن المجتمع الراقى والصالونات التي يتردد عليها فلوبير، منفياً على مبعدة من العالم الأدبى بواسطة الصحف الكبرى والمجافزة من العالم الأدبى بواسطة على المحمود الكبرى والمجافزة من العالم الأدبى وقع المحمل الكبرى والمحافذة من العالم على الأدبى بواسطة على الأوساط الأدبى والمحافذة من العالم الأدباة حيث يحتفظ بعدد كبير

ئفس للصدر من ٢٨ ~ ٤١ . [42] blid, 1 . [1, p. 38, 41 .

<sup>(30)</sup> C Baudelaire, Œuvres Complètes, op. cit., t 11, p. 79 - 80, cf aussi, à propos de Gautier, ibid., L 11, p. 246.

إن بودلير كان يجسد فى أعقاب التحديات التى شنها على أصحاب الفكر التقليدى المستقيم، وفى حياته مثلما هى الحال فى أعماله أكثر مواقع الطليعة تطرفاً، موقع الثورة ضد كل السلطات، وكل المؤسسات ابتداء من المؤسسات الأربية .

### . . .

وابتداء من الأربعيانات أعلن بودلير عن المسافة التى تفصل بينه وبين البوهيمية الواقعية بواسطة رمزية مظهره الخارجي، معارضاً إهمال الزى عند صحابه بأثاقة مفرطة، هي التعبير المرثى عن التوتر الذي لم يكف أبداً عن ملازمته. لقد ندد بالمطامح الواقعية عند شانفلورى الذي دكلما درس الأشياء في تفاصيلها الدقيقة [..] ظن أنه يحيط بواقع خارجي»، وقد سخر من الواقعية «تلك السُبة المقررة» [..] التي لا تعنى عند المتبذل منهجاً جديداً في الإبداع بل وصفاً تفصيلياً نقيقاً للتوابع واللواحق»(""). وفي وصفه للشباب الواقعي» المنهمك منذ الخروج من الطفولة في الفن الواقعي (تلزم للأشياء الجديدة كلمات جديدة !) فهو لم يجد كلمات تبلغ من الفضونة درجة كافية. وعلى الرغم من صداقته لشانفلورى التي لم يتنكر لها قطيقول: «إن ما يميز الشباب الواقعي بدقة هو كراهية حاسمة فطرية للمتاحف والمكتبات . ومع ذلك فلديه كتابه الكلاسيكيون وعلى الأخص منرى ميرجيه والفرد دى موسيه [..] وقد استخلص من ثقته المطلقة في العبقرية والإلهام الحق في الاختيال والكسل».

ولكنه لم يتنكر قط لما أهرزه بمناسبة مروره بأشد المناطق حرماناً من العالم الأدبي، ومن ثم فهو الأشد ملامة لإدراك نقدى شامل خال من الافتتان، تقطعه التناقضات والمفارقات لهذا العالم نفسه ولكل النظام الاجتماعى: فالعوز والبؤس على الرغم من أنهما يهددان في كل لحظة صحته العقلية فإنهما يبدوان له بوصفهما المحل الوحيد الممكن الحرية، والمبدأ الشرعى الوحيد لإلهام لا ينقصل عن عصيان مدنى .

 ولم يكن يشن هجومه في الصالونات ولا في المراسلات مثل فلوبير الذي اتبُّم هنا تقليداً أرستقراطياً، ولكن وسط عالم «المنسلخين عن طبقاتهم» كما يقول إيبوليت بابو Hippolyte Babou الذين يشكلون الجيش المتنافر للثورة الثقافية . ومن خلاله وجد كل البوهيميين المحتقرين الموصومين (حتى في تقليد الاشتراكية السلطوية المتعجل في الاعتراف بالشخصية المريبة الفرد من حثالة الطبقة العاملة)، وأمثال «الفنان الرجيم» أن قد رُد اعتبارهم (نرى ذلك في خطابه إلى أمه المؤرخ ٢٠ ديسمبر ١٨٥٥ وفيه يضم تعارضاً بين اللكة الشعربة الجديرة بالإعجاب، وبقة الأفكار وقوة الرجاء التي تشكل جميعها رأسماله، أي رأس المال النوعي الذي يضمنه مجال أنبي مستقل، وبين «رأس المال اليومي، الذي ينقصه لكي يستقر بحيث يعمل في سالام بعيداً عن الجيفة المقدسة لأحد المُلاك»(٢٢). ويعد ان قطع علاقته مع الجنين السوداوي الساذج للعودة إلى راع أرستقراطي على غرار ما كان بحدث في القرن الثامن عشر (وغالباً ما كان يبتعثه كتاب مثل الأخوين جونكور وفلوبير مع أنهم قريبون منه في المجال) مماغ تعريفاً تحذيريا مفرطاً في نزعته الواقعية، لما سبكون عليه المجال الأدبي . وقد كتب حينئذ ساخراً من مرسوم ١٢ أكتوبر ١٨٥١ الخاص بتشجيم «مؤلفي لسرحيات ذات الهدف الأخلاقي والتريوي»، «هناك في الجائزة الرسمية شيء ما يدمر الإنسان والإنسانية ويسيء إلى الحياء والفضيلة [...] أما الكتَّاب فجائزتهم مائلة في تقدير أقرانهم وفي خزائن المكتبات (٢٤)

وهناك مخاطرة في محاولة نبذلها من أجل الفهم وتتمثل في جمع الأقعال المختلفة التي قام بها بودلير في حياته كما في كتاباته من أجل الفهم وتتمثل في جمع الأقعال المختلفة التي قام بها بودلير في حياته كما في كتاباته من أجل تأكيد استقلال الفنان . ولا يقف ذلك عند كل ألوان الرفض التي أصبحت من بعده مقومات لوجود الكاتب، مثل رفض العائلة (بالأصل والانتماء)، ورفض المهنئة ، وهي مخاطرة باتخاذ مظهر العودة إلى تقاليد كتابة سير مع تطبع ما . وكيف لا ندرك مع ذلك ما يشبه سياسة استقلال في أفعال بودلير المتعلقة بالنشر والنقد؟ فمن العروف أنه حينما صنع ازدهار الأدب «التجاري» ثروات بعض دور النشر الكبرى مثل هاشيت وليفي ولاروس، اختاز بودلير أن يرتبط في نشر أزهار الشير الفلاس مغير هو بوليه ملاسيس Poulet - Malassis كان يتردد على مقاهي الطليعة . لقد رفض الشروط المالية الأكثر مواتاة والتوزيع الأوسع بدرجة لا تقبل المقارنة عند ميشيل ليفي (فهو Michel Ikby).

<sup>(</sup>۳۲) الرجع السابق من ۲۳۲ ، 333 (۳۲) (۳۲) المرجع السابق من ۴۳٪ (34) (34) (34)

ينشر على الأخص لأسلينو Barville واستروك Astrul وبانفيل Barville وباربي دوريفي 
بالكامل وبين مصالح مؤافى هذا الشعر (وهذه الطريقة في تلكيد جانب القطيعة – تتعارض 
بالكامل وبين مصالح مؤافى هذا الشعر (وهذه الطريقة في تلكيد جانب القطيعة – تتعارض 
مع استراتيجية فلوبير الذي ينشر عند ليقى وفي مجلة باريس التي يحتقر هبيئة تحريرها، 
المؤلفة من الوصوليين مثل مكسيم دي كامب ومن أنصار الغن «النافع» (<sup>(79)</sup> وحينما أطاع 
إحدى نزوات قلبه التي كانت في أن معاً مرجوة وغير متحكم فيها، ومعقولة دون أن تكون 
نتيجة لحساب عقلى، وهي نزوات من «اختيار» تطبعه (فلديكم سيجري صنعي بأمانة وأناقة) 
فإنه يؤسس للمرة الأولى تلك القطيعة بين الطبعة التجارية وطبعة الطليعة، مسهماً بذلك في 
انبثاق مجال من الناشرين مماثل لجال الكتاب وفي إقامة صلة بنيوية بين الناشرين وكتاب 
النضال (وهو تعبير لا يحمل أي مبالغة، إذا تنكرنا أن بوليه مالاسيس قد حكم عليه بعقوية 
فاسحة لنشره أزهار الشر وأرغم على الذهاب إلى النفي )

كما عبر الانحياز إلى النزعة الراديكالية نو الدور التوحيدي عن نفسه في مفهوم النقد الذي صفة بولير . وحدث شيء كما لو كان يستأنف عقد الصلة مع التقليد الذي ضم في زمن الرومانسية صفوف الفنانين والأدباء المتجمعين في ندوة واحدة أو حول مجلة مثل والفنان وداخل جماعة متعلقة بمثل اعلى مشترك ، وهو التقليد الذي حفز كثيراً من الكتاب إلى أن يقدموا على نقد الفن، وكانوا كثيرين جداً بمعنى من المعانى بما أن عدداً منهم نسى كل شيء عن المثل الأعلى السابق ، ولكن بودلير استبدل بالفكرة المبهمة عن مثل أعلى كل شيء عن المثل الأعلى السابق ، ولكن بودلير استبدل بالفكرة المبهمة عن مثل أعلى عدم إدراكهم، وهم اللذين يدعون قياس العمل المفود تعواعد شكلية تعمل. أنفقاد وعلى الأخص عدم إدراكهم، وهم اللذين يدعون قياس العمل المفود تعواعد شكلية تعمل. انقاد وعلى الأخص تصور العمل وهوالطور الأسمى مكانة وطور التنفيذ الخاضع له بوصفه مماذ التقنية وسر سيكون موجودا على نحو إبداعي، ملتزماً بأن يضيء المقصد العميق للرسام ، وهذا التعريف الجديد جذريا لعور الناقد (الذي كرس حتى الأن لتلخيص المضمون الإعلمي، التعريف المجديد جذريا لعرر الناقد (الذي كرس حتى الأن لتلخيص المضمون الإعلمي، التعريف على الأخص الوحة)، مغورس على نحو شديد المنطقية في عملية اصطباغ الخروج على القياس والمهار بصبغة المؤسسة وهي عملية تلازم تأسيس مجال يصبح فيه كل مبدع على القياس والمهار بصبغة المؤسسة وهي عملية تلازم تأسيس مجال يصبح فيه كل مبدع على القياس والمهار بصبغة المؤسسة وهي عملية تلازم تأسيس مجال يصبح فيه كل مبدع

<sup>(</sup>٣٥) يتبغى أن تقول مع ذلك أن قاريير كانت له مئازهات مع ليفي على حين أنه عقد صلات موردة مع شارنبتييه الذي كانت دار نشره محلاً لتجمع الطليعة الأدبية والغن (قرار بق سيبيا الثال ذكريات ابن باروس ليبرجيرا)
EBerrant Sourceins d'un enfont de Paris t.ll n. 223

مطلق الصلاحية من حيث إنشاء قانونه الخاص nomos في عمل يجلب معه مبدأ إدراكه الخاص (دون سابقة) .

# النداءات الأولى للالتزام بالنظام

عملت تلك الأفعال الفارجة عن المعتاد الهائفة إلى القطيعة التبوية التي يجب على الأبطال المؤسسين إنجازها - بطريقة حافلة بالمفارقة - على خلق الشروط الملائمة لجمل الأبطال والبطولة في البدايات بغلا جنوى: قفى مجال بلغ نرجة عالية من الاستقلال القاتى والوعى الذاتي فإن آليات المنافسة نفسها هي التي تسمح بالإنتاج العادى لأفعال خارجة عن الاستقلال الإنتاج وتلك الأقعال مؤسسة على رفض الإشباعات المادية عن الموادة كما تحبذ هذا الإنتاج وتلك الأقعال مؤسسة على رفض الإشباعات المادية وفضروب الإرضاء الاجتماعي، وأهداف الفعل العادى، وتعادل نداءات الالتزام بالنظام والمقوبات الإنساء الاجتماعي، وأهداف الفعل العادى، وتعادل نداءات الالتزام بالنظام إشبوبا الإنساء الإنساء التي كان أبشعها التجريد من الثقة والاعتبار على نحو نوعى الحرمان الكنسي أو إشهار الإنلاس، كما كانت التتاج الآلي الالقاقائي للمنافسة التي تقيم تعارضاً بين طرفين، فمن جهة هناك المؤلفون الرئسخون الاكثر تعرضاً لإغواء التورطات النفعية ومظاهر التكريم وقصوب الإنكار، ومن جهة أشرى، هناك المقائمون الجدد الأقل خضوعاً بحكم موقعهم وغصوب المناوية إليها أو يطافيون أنقسهم يقرضها.

ولا شك في أن ألقهر الرمزى تجرى مزاولته يتمسلب خاص على هؤلاء النين يتقاهرون بالتسلع بالسلطات أو بالقوى الخارجية ومن ثم فهى «استبنادية» tyrranique بمعنى الكلمة عند باسكال Pascal (أي تستعد سطوتها من خارج ما في الإنسان من قوة طبيعية تلخير والحق والمعادة) للانتصار داخل الجال .

### . . .

وهذه هى حالة كل تلك الشخصيات الوسيطة بين المجال الفذى والمجال الاقتصادى: أى هالة الناشرين ومديرى المعارض ومديرى المسارح، دون الكلام عن الموظفين المسؤولين عن ممارسة رعاية الدولة، والذين يقيم معهم الكتاب والفنانون فى أغلب الأحوال علاقة شديدة العنف، محتجبة ولكنها مطنة فى بعض الأحوال، ويشهد على ذلك ما كتبه فلوبير — الذى كانت له منازعات كثيرة مع ناشره ليفى يدفعا ، إلى إرنست فيدو Féydeau الذى كان يعد سيرة شخصية لتيوفيل جويتيه : عليك أن تبين أنه قد تعرض للاستغلال والاضطهاد من جانب كل الجرائد التى كتب فيها، فقد كان جيراردان Girardin وتربجان Turgan ودائلون Dalloz هم معذبو الرجل المسن المسكين، الذي نبكيه [..] لقد كان عبقرياً، وشاعراً بلا مورد مالى وبلا موقف سياسى معلن، وكان مرغماً لكى يعيش على الكتابة للجرائد، وهذا ما حدث له . وفي رأيي إن هذا هو الإتجاه الذي يجب أن تسير دراستك فيه،(٢٦) .

ويمكن هنا لكى لا نقدم أكثر من مثال واحد مستعد من زمن فلوبير أن نستحضر شخصية إدمون أبوت Edmond About الكتب الليبرالي في جريدة الرأى الوطنى L'Opinion وهو ألعدو أللدو. الشرس لكل الطليعة الأدبية (من أمثال بوداير وقبللييه Villiers أو بانقيل Banville) ، الذين قالوا عنه «إنه مؤهل بالطبيعة لكى يقتيس الآراء السائدة» وعلى الرغم من ألوان «الوقاحة الروحية» لمقالاته في الفيجاري Figaro ، فقد أخذ عليه أنه باع قلمه لمجاد «الدستوري» التي عرف عنها العبودية السائلة وخاصة تجسيد خيانة الانتهارية والمذالة الطيش الذي يشوه كل القيم وخاصة تلك المقيم للدعاة . وفي ١٨٦٢ حينما كانت مسرحية جايتانا Gaeltara تمثل ، احتشد كل شباب المنعقة اليسري لكي يطلقوا صيحات الاستهجان وقد تم سحب المسرحية بعد أربم اليال صاغبة (٢٧) .

ولا يحصى أحد المسرحيات (مثل مسرحية والمعروىة لإميل أوجيبية). التى قوطعت بالصغير وأوبت بها المؤامرات أو صبحات تلاميذ الفنانين. وإكن أفضل شهادة لفاعليه نداءات النظام المنفرسة فى صميم منطق المجال الذي فى طريقة إلى الاستقلال هى الاعتراف بأن المؤلفين الذين هم فى الظاهر أكثر الناس خضوعاً على نحو مباشر للطلبات أو المقتضيات الخارجية لا فى سلوكهم الاجتماعى فحسب بل فى عملهم الفنى نفسه، هم فى غلب الأحوال مجبرون شيئاً فشيئاً على التوافق مع المعابير الداخلية النوعية للمجال، مثل أن يجدوا من الواجب عليهم لكى يعلوا من شأن مكانتهم بوصفهم كتاباً أن يظهروا مسافة معينة تبعدهم عن القيم السائدة، وإن يحدث ذلك دون إثارة لبعض الدهشة، فحينما لا يعرفهم أحد إلا بواسطة سخريات بوللير وفلوبير، يكتشف الجميع أن الممثلين الأكثر نمونجية للمسرح البورجوازي، يقدمون من الناحية الأخرى للمديح دون لبس للحياة والقيم شخصيات الداخل والبورجوازية الكبيرة الإمبراطورية.

<sup>(36)</sup> G. Flaubert, Lettre á Ernest Feydeau - novembre 1872, carr., C., t VI, p.448.

<sup>(</sup>٣٦) فلوبير خطاب إلى أرنست فيدو منتمىف نومبر ١٨٧٧ .

<sup>(37)</sup> G.Vapereau Dictionnaire Universel des Contemporains, Paris Libraire Hachette, 1865 (article E. About) et L. Badesco L.n Génération poétique de 1860, Paris Nizet, 1977, P. 290 - 293.

<sup>(</sup>٢٧) فابيرو القاموس الشامل المعاصرين، ل . باديسكوالجيل الشعري لـ ١٨٦٠) .

وعلى هذا النحو فإن بونسار نفسه الذي ظهر مع تمثيل مسرحيته لوكريتس Lucrèce في المسرح الفرنسي، عام ١٨٤٣ (تاريخ سقوط مسرحية حكام القلاع Burgraves) باعتباره المسرح الفرنسي، عام ١٨٤٣ (تاريخ سقوط مسرحية حكام القلاء الصفة باعتباره قائداً رائد رد الفعل الكلاسيكي الجديد ضد الرومانسية والذي عُرف بهذه الصفة باعتباره قائداً «لمدرسة العقل السليم»، هاجم زمن الإمبراطورية الثانية أضرار المال في مسرحية والشرف والمال»، وأظهر حنقه على اللذين يفضلون امتيازات الثروة التي تكتسب بالوسائل السيئة على فقر شريف، وفي «البورصة» نال من المضاربين الكلبين، وفي مسرحيته الأخيرة، المسماة «جاليلير» التي عرضت عام ١٨٩٧ عام موته دافع عن حرية العلم.

وبالمثل فإن «إميل أوجيبه» البورجوازي الكبير الباريسي (الذي ولد في فالنس Valence وبالمثل في «إميل أوجيبه» البورجوازي الكبير الباريسي (المديد للكميدي فرانسيز في ١٨٤ بمسرحيته رجل الخير والبر والبر Homme de bien و ١٨٤ بمسرحيته وجبرييل» التي مثلت عام ١٨٤ نمونجاً للكوميديا البورجوازية المضادة للرمانسية وجعل من نفسه رسام الشرور التي يسببها المال . وفي «الحزام المذهب» والاستاذ جيران وجعل من نفسه رسام الشرور التي يسببها المال . وفي «الحزام المذهب» والاستاذ جيران أبنائهم نرى الفضائل المتعفقة وفي مسرحياته : الوقحون، ابن جيبواييه، واسود وثمالب المؤلفة في أعوام ١٨٦١ و١٨٦٨ و١٨٦٨ هاجم رجال الأعمال الطفيلين الذين يستقلون الصحافة، وهاجم المساومات وتجارة الشمير وأسف لنجاح نوى الصفافة المجردين من الضمير (٢٨) .

وتشهد هذه التتنازلات التى شعر أشد مؤافى المسرح البورجوازى نمونجية بأنهم ملزمون بالقيام بها نحو القيم المعادية للبورجوازية، على الرغم من أنها تفهم كذلك بوصفها تحذيرات وتنبيهات موجهة إلى البورجوازية، بأنه ما من أحد بوسعه بعد الآن أن يتجاهل بالكامل القانون الأساسى للمجال، فالكتّاب الأكثر ابتعاداً فى الظاهر عن قيم الفن الخالص يعتربون بهذا القانون بالفعل فى طرائقهم التى تخشى دائماً انتهاكه .

ويرى المرء بطريقة عابرة ما تسترجعه الحجة القائة بأن علم الاجتماع (أو التاريخ الاجتماعى للأدب الذى يُطابِق بينه فى أغلب الأحوال وبين شكل معين من الإحصاء الأدبى أدى إلى تسوية من نوع ما (أى إلى إقامة تساو) بين القيم الفنية، يرد الاعتبار إلى مؤلفى الدرجة الثانية ، ويميل الجميع على العكس إلى التفكير فى أن المرء يفقد الجوهرى حول ما

<sup>(38)</sup> F. Strowski, Tableau de la littérature française au XIX siècle, op cit., p.337 - 341 . (ف – سترفسكي لوحة للأدب الفرنسي فيبخه القرن التاسع عشر .

يصنع تقرد وعظمة الخالدين حينما يتجاهل عالم المعاصرين الذي بني التقرد والعظمة في مواجهته، وفضلاً عن أن المؤافين المحكوم عليهم براسطة اخفاقاتهم أو تجاحاتهم ذات النوع الردى، والمرشحين بكل يساطة وضوح للمحو من تاريخ الأدب يحملون سمات انتمائهم إلى المجال الأدبى الذي يسمحون له بالاحتفاظ بالآثار وبالعدو. دفعة واحدة، فإنهم يعدلون من سيرورة المجال بمجرد وجودهم وبواسطة ردود الأفعال التي يستثيرونها فيه . إن التحليل الذي لا يعرف من الماضي إلا لمؤلفين الذين اعترف التاريخ الأدبى باتهم جديرون بالبقاء الذي لا يعرف من الماضي إلا لمؤلفين الذين اعترف التاريخ الأدبى باتهم جديرون بالبقاء أن يدرى التأثيرات التي مارسها هؤلاء المؤلفين المتجاهلون من جانبه وفقاً لمنطق الفعل ورد الفعل على المؤلفين الذين يتظاهر بتفسيرهم، والذين أسهموا بواسطة وقضهم الفعال في المتفاء المتجاهلين، وهو يحظر على نفسه بذلك أن يفهم على الوجه الصحيح كل ما في اختفاء المتالذين أنفسهم، مثل كل ضروب رفضهم من نواتج غير مباشرة لوجود ولتأثير أعمال الخالدين أنفسهم، مثل كل ضروب رفضهم من نواتج غير مباشرة لوجود ولتأثير أعمال الخالدين أنفسهم، وبنى نفسه في كل سلسلة النفي المزدي ويواسطتها، وهي السلسلة النهي يضعها في معارضة أزواج (ثنائيات) من الطرائق المتقابلة أو من المؤلفين المقابلين مثل الماسية والواقعية أو لامارين وشاتفلوري .

## الموقف الذى يجب اتخاده

ابتداء من أريعينات القرن التاسع عشر ولاسيما بعد انقلاب نابليون الثالث تضافر ثقل المال الذي مارس نفوذه من خلال الصحافة وهي بدورها خاضعة للدولة وللسوق، مع الواح الذي مارس نفوذه من خلال الصحافة وهي بدورها خاضمة الدولة وللسوق، مع السرح خاصة، على الذي شجعه بذخ النظام الامبراطوري المتع السيد نصو مباشر لما يريده الجمهور. «وفي مواجهة هذا الفن البورجوازيء استمر في عسر تيار «واقعي» حاول أن يوسع من تقليد «الفن الاجتماعي» وأن يوسع من تقليد «الفن الاجتماعي» وأن يوسع من تقليد «الفن الاجتماعي» وأن يكوبك الكي يستثنف من جديد مراعاة قواعد العصر . وضد الاثنين تحدد في رفض مزدوج الثاك في موقف «الفن الفن» .

وهذا التصنيف الداخلي المواود من صدراع طرائق الترتيب التي صار المجال الأدبي محلاً له التي صار المجال الأدبي محلاً له المنافق التكوين، أن تُفهم المؤلفة الداخلية أولاً باعتبارها مساوية لتحديدات نوعية للموقف العام للكتاب (أن المجال الأدبي) داخل مجال السلطة، أن إذا رغب المرء، مساوية لأشكال خاصة من العلاقة التي تنشأ موضوعياً بين الكتاب في مجموعهم والسلطات القائمة.

وكان معثق والفن البورجوازي في جملتهم كتاب مسرح وثيقى الصلة المباشرة بالسادة المسيطرين، سواء بواسطة أصلهم أو بواسطة آسلوب حياتهم أو نستق قيمهم وصلة التجانس هذه – التي هي مبدأ تجاحهم نفسه في نوع فني يفترض اتصالاً مباشراً ومن ثم مشاركة بل تواطؤاً أخلاقياً وسياسياً بين المؤلف وجمهوره – لا تضمن لهم فحسب أرباحاً مادية مهمة - فالمسرح هو من مسافة أكثر الأنشطة الأدبية إدراراً للكسب – بل أرباحاً رمزية كذلك بدءاً من معالم التكريس البورجوازي، مثل الأكابيمية على وجه الخصوص ومثل المحاسرة مورس فيرنيه Horace Vernet .

(الأول سليل عائلة من الرسامين برسم المعارك والخيل ويلقى القبول السهل وقد تزوجت أخته من الثاني وهو رسام للمناظر التاريخية بأزياء عصرها) ثم أل كابانل Cabanel ويوجيرو Bouguereau [(ه١٨٢ ~ ١٩٢٥) يرسم عرايا على غرار عصر النهضة وصوراً شخصية دقيقة التفاصيل] بوبري Baudry أو بونات Bonnat (رسام شخصيات وجداريات على الفتادق والمحاكم والكنائس) أو في الرواية يول دي كوك Paul de Kock وجول ساندو وادى ييسنوسه Louis Desnoyers .. الخ، كان هنئك مؤلفون مثل إميل أوجييه وأوكتاف قويبه Feuillet قدموا إلى الجمهور اليورجوازي أعمالاً مسرحية ينظر إليها باعتبارها مثالية» (بالتعارض مع التيار المسمى «بالواقعي» وإكنه «أخلاقي» ووعظى وسيقدمه للمسرح الكسندر ديما الإبن في مفادة الكاميليا» وكذلك وإن يكن في صيغة مختلفة تماماً الأخوان جونكور في مسرحية «هنربيت ماريشال»). وهذه الرومانسية المعسولة - التي قال عنها چول دي جونكور «أحكم صيغة منتجه» حينما أطلق على أوكتاف فويعه وموسيه للعائلات» – تخضيم الروائي الأكثر تشعثاً للأنواق والمعايير اليورجوازية، فيحتفي بالزواج والإدارة الحسنة للميراث وينتشئة الأولاد، وهكذا نجد في «المرأة المفامرة» إميل أوجيبه وهو يجمم بين ذكريات عاطفية لهيجو وموسيه وبين مبسح للعادات المسنة وحياة العائلة وسخرية من المغليات وإدانة للغراميات التي تأتي متأخرة (٢٩) . ولكن مع مسرحية «جابرييل» وصلت استعادة الفن الصحى الشريف ، إلى قمم النزعة البورجوازية في معاداة الرومانسية : فهذه للسرمية المنظرمة التي مثلت عام ١٨٤٩ تصور امرأة بورجوازية متزوجة من مسجل عقود بالغ السوقية في نوقه، تكتشف فجأة وهي على وشك الاستسلام لشاعر، صديق «للحقول الساجدة للشمس» أن الشعر المقيقي مهجود في بيت الأسرة، وتقع بين ذراعي زوجها صائحة:

<sup>(39)</sup> A Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art. op. Cit, p 115 - 118 . . ١١٨ - ١١٥ . كاساني، نظرية الفن للفن. مصدر سابق من ١١٥ - ١١٨ . (٢٩)

«يارب العائلة أيها الشاعر، أنا أحيك، وهي أشعار تبدق قد كتبت لتدخل في ألوان المحاكاة الهزلية لقصيدة والأعزب»، وقد علق بودلير في مقال له في مجلة والأسبوع المسرحي» في ٢٧ نوفمبر ١٨٥١ عنوانه والأعمال الدرامية والروايات الشريفة» قائلاً: المسيحل عقود !، أنت ترى هذه المرأة البورجوازية الشريفة في حالة مناجاة عاشقة على كتف رجلها، وتنظر إليه بعينين أضناهما الهوى كما يحدث في الروايات التي قرأتها ! وانظر إلي معيني أضناهما الهوى كما يحدث في الروايات التي قرأتها ! وانظر إلي لمسجلي العقود في الصالة مهللين للمؤلف الذي يرفه عنهم وقد صاحبهم على قدم المساواة معهم منتقمين من كل الأوغاد المثقلين بالديون لهم، معتقدين أن مهنة الشاعر لا تعدو التعيير عن حركات الروح الغنائية في إيتاع رتبة العرف والتقليد (٤٠٠).

.. .. ..

ويتأكد نفس القصد الوعظى الأخلاقي عند ديما الإبن الذي يزعم المشاركة في تحويل العالم بواسطة التصوير الواقعي لمشاكل البورجوازية (المال والزواج والدعارة .. الخ)، وهو على النقائم من بودلير الذي يعلن الإنفصال بين الفن والأخلاق سيؤكد في ١٨٥٨ في مقدمة مسرحية «الإبن غير الشرعي»، «إن كل أنب لا يضع أمام نظره القابلية للكمال والطابع الأخلاقي والمثالي أي النافع بإيجاز هو أدب كسيح وسقيم قد ولد ميتاً».

وعند القطب المقابل في المجال، فإن دعاة الفن الاجتماعي الذين دقت ساعتهم عشية وصبيحة إيام فبرايد ١٨٤٨ الثورية : من جمهوريين وبيموقراطيين أو اشتراكيين مثل لوي وصبيحة أيام فبراي ويدون وكذلك بيين ليو Plerre Leroux وجورج صائد اللذين – في «المجلة المستقلة» Revue- Independente حريف المجلوبة وكينيه Quinet (حريف المجلوبة المستقلة ولامارتين وبدرجة أقل أكثر فتوراً لهوجو . لقد أدانوا الفن «الأثاني» لأنصار «الفن اللفن»، وطالبوا الأدب بأن يزاول وظيفة اجتماعية أو سياسية .

وفى الفوران الاجتماعي للأربعينيات التى أتسمت بالبيانات المؤيدة للفن الاجتماعي الصادرة عن أنصار فورييه وسان سيمون ، ظهر شعراء شعييون مثل يبير دوبون Dupont

<sup>(40)</sup> C. Baudclaire, neuvres Complètes, op.cit t. 11 p.39.

<sup>(</sup>٤٠) بودلير الأعمال الكاملة مصدر سابق - المجلد ٢ ص ٢٩.

وجوستاف ماتيو G. Mathieu) أو ماكس بيشون Max Büchon (الكاتب الألماني ١٧٦٠ - ١٨٢٦ القريب من الفلاحين والشعب مترجم هييل Hebel «والشعراء العمال» الذين ترعاهم حورج صائد ولوبن كوليه(٤٢) وقد تجمعت الندوات الصغيرة للبوه يمين في مقاهي مثل، مقهي قالبتر» أو دمقهي إله السخرية عند الإغريق» "Le Momus" أو في مقر تحرير الجرائد الأدبية الصغرى مثل لوكورسير ساتان Le Corsaire - Satan «القرصان الشيطان» ويتكون من كتاب شديدي الاختلاف مثل أ . جوتييه وأرسين هوساي Arsène Housaye ونرفال Nerval الباقين من البوهيمية الأولى وكذلك مثل شانفليري ميرجيه وبير بوبون وبودلير وبانفين وأخرين بالعشرات ابتلعهم النسيان ، (مثل مونسيليه Monselet أو أسلينو Asselineau) : فهؤلاء الكتان الذبن تقاربوا على نحو مؤقت كان محكوماً عليهم بمصائر متباعدة مثل يبين بوبون ويانقيل، العامى الفقير كاتب المقاطع السهلة والأرستقراطي الجمهوري عاشق الشكل الكلاسيكي أو مثل بوداس وشانفاوري، اللذين الكلاسيكي أو مثل دودلير وشانفلوري، اللذين استمرت صداقتهما الوثيقة المعقودة حول كوربيه Courbet (فقد تجمعوا في «الأتلييه») وتبادل الأحاديث الصوفية «أيام الأربعاء» وتجاوزت الشقاق حول «الواقعية».

وفي الممسينات احتل المرقم الجيل الثاني من البوهيميين أو على أقل تقدير الإتجام «الواقم» «الذي اتضمت ملامحه، وصار شانفلوري منَّظره . وقد وسعت هذه البوهيمية «المغنية النشوي»(٤٣) من حلقة «القرصان الشيطان» . وكانت تعقد جلساتها، في الضيفة اليسرى على مقهى أندار (شرب بيرة) ويعد سنوات على مقهى الشهداء)، جامعة حول كورييه وشانفليري، عنداً من الشعراء الشعبيين ومن الرسامين مثل بونقان Bonvin وأ . جوتييه،

<sup>(</sup>٤١) كان بيير دويون بعد بيرانجيه كاتب الأغاني الأشهر في منتصف القرن وكان في شبابه شاعراً رومانسياً حاز جائزة الأكاديمية عام ١٨٤٢ ثم لع باعتباره وشاعراً قروباً» عام ١٨٤٥ وخاصة مع أغنيته والأبقار، التي أصبح يعرفها الجميع ، وكان يقرأ. أشعاره في المقاهي الأدبية لتي يتردد عليها البرهيميون، وبعد دخوله المركة الثورية كتب أناشيد ثورية عشية ثورة ٤٨ ليصبح منشد الجمهورية الجنيدة ، وقد قبض عليه وحكم عليه بالسجن بعد انقلاب ناطيون الثالث، وقد نشرت أعماله عام ١٨٥١ بعنوان «أناشيد وأغاني» مع مقدمة بقلم بودلير وجوستاف ماتيو صديقه ومقلده الذي واد في نيفير وكان عضواً في جماعة تكتب باللهجة المحلية العامية تجمعت حول جورج صائد، واتسعت شهرته الأنبية بعد عام ١٨٤٨ وخاصة سبب أشعاره السياسية التي غناها دارسييه مثل أغنيات بريون في كياريهات الضفة اليسرى (قارن المعركة الواقعية ١٨٤٢ - ١٨٥٧ بقيلم بوڤييه) - Cf. E.Bouvier, La Bataille Réaliste 1844 1857, Paris, Fortemoing 1913

<sup>(</sup>٤٢) ازدهر الشعراء العمال في الأعوام التي سبقت ١٨٤٨ وفي هذا الوقت نشر شارل بونسي Charles Poncy وهو بناء من طواون في الستراسيون Lillustration (شعارا القت نجاماً منخماً جداً، حفزت ظهور مجموعة من انتاج الأناشيد الاشتراكية لم تكنّ في أغلب الأحوال إلا تقليداً غثاً ركيكاً لهيجووباريبيه وونسار.

<sup>(43)</sup> C. Pichois et J. Ziegler, Baudelaire, op. Cit. P. 219. (٤٢) بيشوا وزيجار، بودلير مصدر سابق من ٢١٩ ,

والناقد كاستتارى Castagnary والشاعر راوى الطرائف فرنان ديزنوييه Desnoyers والروائى إيبوليت باير Babou والناشر بوليه مالاسى وأحياناً بودلير على الرغم من خلافاته النظرية ، وكان هذا التجمع المفتوح من الشباب والكتاب والصحفيين ومن الرسامين الناشئين والطلبة المؤسس على لقاءات يومية في مقهى يحيذ جواً من توهج الحماس المقلى مضاد في كل شيء للجو المتحفظ المقصور على النخية في الصالونات، وذلك بواسطة أسلوب حياة قائم على النماثة والروح الرفاقية، وبواسطة ما في المناقشات النظرية حول السياب والنب من حماس وانفعال .

بيد أن هذا التضامن الذي يبديه هؤلاء والمثقون من أشباه العماله إزاء المستضعفين مدين بشيء ما دون شك لصلاتهم وروابطهم الإقليمية والشعبية . فقد كان ميرجيه ابناً لبواب مقيم وكان والد شانفلوري سكرتير العمدة في لاون noa ووالد باربارا تاجراً صغيراً للأدوات الموسيقية في أورايان، ووالد بونقان ناطورا (حارس حقل) ووالد ديلفان دباغ جلوب في ضاحية سنان – مارسيله .. الغ، ولكن على العكس مما كانوا يريدون أن يعتقدوا ومعا كانوا يفرضون الاعتقاد به لم يكن التضامن نتيجة مباشرة فقط لإخلاص أو لاستعدادات موروثة، فقد كانت جنوره تضرب في التجارب المرتبطة بواقع أنهم يشغلون داخل المجال الادبى موروثة أخاضعاً للسيطرة، ليس بلاصلة شديدة الوضوح بموقع أصلهم وعلى نحو

يمكن أن نقتبس من يبير مارتينو ذلك الاستحضار للخصائص الاجتماعية ليرجيه: المثل النمونجي للفئة : «لقد كان ابناً لأحد البوابين، وكان مقدراً له أن يمتهن عبداً من المهن الأخرى ليس بينها مهنة رئيس تحرير «مجلة العالمين»: فقد كان طموح أمه هو الذي دفعه الى أن بتجاوز تلك المرحلة المفاجئة بعد الكثير من ألوان اليؤس، ووجد نفسه في كلية حامعية، وكان يمعن التفكير أحياناً بون حماس في هذا القرار من جانب أمه، فيستملف الأباء الفقراء أن يتركوا أولادهم على حالهم . وكانت دراساته غير منتظمة غير مكتملة، ولم يكسب منها ذلك الإبن شيئاً، فقد كان يقرأ الشعراء على درجة الخصوص، وبدأ في كتابة الأشعار ولكنه لم يحلم أبداً بمعاودة ثلك التربية المفتقدة؛ فقد كان جهله عظيماً، فقد أعجب مع قدر كبير من الاحترام والسذاجة بصديق كان قد قرأ ديدرو، ولكنه لم يفكر في أن يحلى حنوه، وكان حكمه على الأمور حتى مع تقدم السن يفتقد الحزم، وكانت تأملاته حينمايمس المسائل الاجتماعية والسياسية والدينية وحتى الأدبية ذات ضحالة متميزة، فأين كان سيجد الوقت والوسائل لإعطاء ذهنه غذاء جاداً؟ فمنذ أن انشق عن والده ولاذ بأحد دشاربي الماءه ظل في قيضة البؤس الحقيقي الذي ضعضع صبحته سريعاً، ويعث به مراراً إلى المستشفى، وجعله يموت في الأربعين من عمره وقد أنهكته ضروب الحرمان ولم يقدم له نجاح أعماله -يعد عشر سنوات شديدة المشقة – إلا قليلاً من اليسر، ووسيلة للمعيشة في الريف وحده . وكانت خبرته بالعالم غير مكتملة مثل تعليمه وفي واقع الأمر، لم يعرف إلا حياته البوهيمية الخاصة وظل مااستطاع وؤيته من العادات الفلاحية حول منزله في مارلوت يتكرر كثيراً عنده (١٤), ويبدى شانظلوري الصديق الحميم ليرچيه خصائص مميزة مماثلة تماماً: فقد كان والده سكرتيراً لعمدة في لاون، وكانت أمه تزاول تجارة صغيرة . وقد درس دراسة شديدة القصر ثم رحل إلى باريس حيث حصل على عمل صغير الدي وكلاء بالعمولة في اتجارة الكتب. وقد شكل مع رفاق مطعم ندوة شاربي الماء وكتب في مجلة الفنان ومجلة القرصان (وعلى الأخص في نقد الفن) . وفي ١٩٨٦ انضم إلى جمعية أهل الأدب، وكتب مساسلات روائية في مجلات جادة . وفي ١٩٨٨ وجد ملجأتي لاون، ولكنة قبض مائتي فرتك من الحكومة المؤقتة . وعند عوبته إلى باريس في الخمسينيات تردد على بودلير وبونافن صديقيه منذ زمن طويل، وكذلك على كوربيه . وقد كتب كثيراً ليدفع نفقات معيشته (روايات وبراسات نقدية ومقالات عميقة) . كما فرض نفسه باعتباره «رئيس الواقعين» مما سبب له كثيراً من الشقة مع الرقابة ، وحصل بغضل سانت بيف عام ١٨٢٧ على مخصصات من مسرح الفونا عبول (ولكن لفترة قصيرة) وفي عام ١٨٧٧ عمار مديراً لمتحف سيڤر من هسم مسرح الفونا مبول (ولكن لفترة قصيرة) وفي عام ١٨٧٧ عمار مديراً لمتحف سيڤر

.. .. ..

وعلى الرغم من أن أولئك الذين سوف يمضون دفعة واحدة نحو اختراع ما سيسمى 
«بالفن للفن» ومعايير المجال الأدبى يحدون أنفسهم برفضهم لموقعين مستقطبين كان 
يجمعهم بالفن الاجتماعي والواقعية المناهضة العنيفة للبورجوازية والفن البورجوازي: 
وكانت عبادتهم الشكل والحياد اللاشخصى قد جعلتهم يظهرون برصفهم المدافعين عن 
التعريف «اللاأخلاقي» للفن وخاصة حينما ظهروا مثل فلربير وهم يضعون بحثهم الشكلى 
في خدمة الحط من قيمة العالم البورجوازي، وتسمح كلمة «الواقعية» وهي بلا شك تقترب 
أيضاً من أن تكون مبهمة الأوصاف في تصنيفات ذلك الزمان كمعادلاتها اليوم (مثل يساري 
وراديكالي) بأن تضم داخل الإدائة ذاتها ليس كوربيه وحده وهو المرمى الأصلى ومعه من 
يدافعون عنه، بل كذلك بوبلير وفلوبير، وبإيجاز كل هؤلاء الذين يبدر أنهم بواسطة المضمون 
والشكل يهدون النظام الأخلاقي ومن ثم أسس النظام القائم نفسها.

. . . .

وفي محاكمة فلوبير أدان قرار الاتهام الذي قرأه وكيل النيابة بيدار Pinard «التصوير الواقعي» واستشهد بالأخلاق التي دتند بالأدب الواقعي»، وكان محامي فلوبير مرغماً علي

<sup>(44)</sup> P. Mariino, Le Roman Préaliste sous le second Empire, Paris, Hachette, 1913, p.9 مارتيش الرياية الواقعة أشاء الامبراطورية الثانية . (45) Bounvier. La Battille résliste 1844 - 1857 op. cit., المدركة الواقعية من ١٨٤٤ م ١٨٤٨ من ١٨٤٤ المدركة الواقعية .

الاعتراف في نفاعه بأن موكله ينتمي إلى «المدرسة الواقعية» . وقد كررت حيثيات الحكم ألفاظ الاتهام مرتين وأصرت على نكر «الواقعية المبتذلة والجارحة في تصوير الشخصيات»(٤٦) وبالمثل ففي حيثيات إدانة «أزهار الشر» نقرأ أن بودلير قد أدين «بواقعية غليظة خادشة الحياء، تؤدي إلى «إثارة الحواس»(٤٧) . وسيتضبع عدد من المجادلات التاريخية المتعلقة بالفن على وجه الخصوص وكذلك بأشياء أخرى أو سيجرى إلفاؤها ببساطة إذا استطاع المرء تسليط الضوء في كل حالة على العالم الكامل الدلالات المتميزة والتي قد تكون متعارضة للمفاهيم المعينة مثل «الواقعية» و«الفن الاجتماعي» و«الثالية» والفن للفن . و هي مفاهيم نتلقاها في أنواع الصراع الاجتماعي داخل المجال في مجمله (هيث تعمل على الأغلب في الأصل باعتبارها تصريحات استنكار وإهانات مثل فكرة الواقعية هنا) أو داخل محال فرعى من تلك التي تجد ترويجاً كأنها شعار (على غرار المافعين المختلفين عن «الواقعية» في الأبب والتصوير والمسرح .. الخ) . وبون أن ننسى أن معنى هذه الكلمات التي تخلِّدها المناقشة النظرية أثناء إفقادها طابعها التاريخي لا يكف عن التغير في مجرى الزمان (وإفقاد الطابع التاريخي وهو في الأغلب نتيجة بسيطة للجهل شرط رئيسي للجدال المسمى بالجدال «النظري») . كما تتغير مجالات المسراع المناظرة وعلاقات القوة بين مستعملي المفهومات المعنية الذين لا يجهلون أبداً دون شك بمثل هذه الدرجة من الاكتمال التاريخ السابق للتصنيفات التي يستذدمونها إلا حينما يشيكون أشجار أنساب طابعها سياسي أكثر منه علمي بهدف إضفاء قوة رمزية على الاستخدامات الحالية ، وإكن أنصار يَظرِية القن القن – كما تشهد القضية التي كانوا موضوعاً لها، وسيكون من الخطأ التقليل من أهمية جديتها - قد ذهبوا بمعنى من المعانى أبعد كثيراً من رفاق طريقهم الذين كانها في الظاهر أكثر جذرية : فإن الانقصال الجمالي الذي يشكل كما سنري المبدأ الحق للثورة الرمزية التي يقومون بها قد قادهم إلى قطم الصلة بنزعة الامتثال (الانقياد) الأخلاقي في الفن اليورجوازي بون وقوع في ذلك الجانب الآخر من السابرة الأخلاقية التي يمثلها أنصار القن «الاجتماعي» و«الواقعيون» أنفسهم حينما يمجنون على سبيل المثال «الفضيلة السامية للمقهورين، ماندن للشعب مثل شانغلوي «حساً بالأشياء العظيمة يجعل أفراده أر قم قدراً من أقضل القضاة» (٤٨) .

(46) G. Flaubert, Madame Bovary, Paris, Conard, P.577,581, 629, 630.

فلوبير مدام بوفاري ،

<sup>(47)</sup> C. Pichois, Baudelaire, Études et Témoignages. Nouchaâel, la Baconniere, 1976, p. 137

<sup>(48)</sup> B. Rusell "The Superior Virtue of the Oppressed" The Nation, 26 Juin 1937 et Champfleury, sensations de Josquin, p. 215, elies, par R. Chemiss, "The Antinaturalists" in G.B. Boas (éd) Courbet and the naturalistic movement, New york, Russel and Russel, 1967, p. 97.

<sup>(</sup>٤٨) ب . رسل والفضلة الأسمى للمقهورين» بمجلة نيشَّن (بالإنجليزية جموعة المقالات التي نشرها ج . بواس في كوريه والحركة الطبيعية (بالانجليزية)

ربعد ذلك تصبح الحدود غير تفاطعة بين روح التحريض المتهكم والانتهاك الساخر، الملازم 
لانفتاح معتدل على الطليعة الأدبية وهو مايميز الأولين وروح المنازعة الأكثر جندرية من 
الناحية السياسية بالنسبة الأدبية وهو مايميز الأولين وروح المنازعة الأكثر جندرية من 
الاختلافات بعد الانقلاب في أسلوب الحياة المرتبطة بالأصل الاجتماعي متناوية مع الموقع 
الاختلافات بعد الانقلاب في أسلوب الحياة المرتبطة بالأصل الاجتماعي متناوية مع الموقع 
في المجال ملائمة لتأسيس مجموعات متميزة (فمن جهة هناك صحف لوديفان لو بيليتيه عالى 
مناوي Divan Le Peletier 
Asselineau ويلانس وقد نين أكبر المجلات بانفيل، وكذلك بودلير وأسلينر وأسلينر بعد أن 
ونرفال وجوتييه ويلانس Asselineau والموقة المجدلية ومرجيه بعد أن 
ونرفال وجوتييه ويلانس بالإضافة إلى كاردي بوقوار وجافارني والأخوين جونكور .. الغ 
أصبحوا من المشاهير، بالإضافة إلى كاردي بوقوار وجافارني والأخوين جونكور .. الغ 
أصبحوا من المشاهير، بالإضافة إلى كاردي بوقوار وجافارني والأخوين جونكور .. الغ 
ومن جهة أخرى هناك مقهي أندلين ومقهي الشهداء وهما يجمعان والواقعين، كورييه 
وشانفلوري وشينافار Drenavard ويونفان ويرايارا وبيزنوييه وب ، ديبون وج ماتيو 
وبورانتي وبللوكيه وفاليس Valles ، ومونتجو، ويوليه — مالاسيس .. الخ)، بيد أن المجموعتين 
لم تكونا منفصلتين على نحو شديد الصرامة، وكانت هناك انتقالات من الواصدة إلى الأخرى، 
فقد كان برداير وبوليه — مالاسيس ويونسيليه وهم أكثر الأدباء يسارية يقومون باقتصامات 
لم نظيه مثما يغمل شيناڤار وكوريه وقاليس في لوبيثان لوبليتيه .

لقد كانت نزعة والفن للفنء اكثر من موقف جاهز يكفى تبنيه مثل تلك المؤلف التي 
تأسست بمنطق سيرورتها الاجتماعية من خلال تلك الوظائف التي تزاولها أو تطالب بها، بل 
كانت تلك النزعة موقفاً ينبغى اتخاذه، محروماً من كل معادل له في مجال السلطة، ويستطيع 
أد يجب عليه ألا يوجد، وعلى الرغم من أن هذا الموقف الموقع/ ماثل في حالة الإمكان داخل 
حيز المراقف القائمة كما أوضح بعض الشعراء الرومانسيين الاحتياج إليه، فإن الذين 
يُدعون الاضمطلاع به لا يستطيعون دفعه إلى الوجود إلا بأن يخلقوا المجال الذي يستطيع 
أن يجد فيه مكاناً، أي بتثوير عالم الفن الذي يستبعده بمقتضى ألواقع والقانون . ويجب من 
أم اختراع كل ما يحدده على وجه الخصوص في مواجهة المواقع الراسخة وشاغليها، وفي 
المحل الابل صياغة هذه الشخصية الاجتماعية التي لا سابقة لها من نوعها، أي الكاتب 
الحديث أو القنان الحديث المحترف طول الوقت، المنهمك في عمله على نحو كلى عاكف عليه، 
غير المكترث بمتطلبات السياسة ووصايا الأخلاق، والذي لا يعترف بأي تشريع غير المعيار

#### القطيعة المزدوجة

إن شاغلى هذا الموقع المتناقض يكرسون أنفسهم لمعارضة المواقع المختلفة الراسخة من ناحيتين مختلفتين، وذلك لمحاولة التوفيق بين طرفين لا يقبلان توفيقاً ، أي بين المبدأين المتعارضين اللذين يحكمان هذا الرفض المزدوج . لقد كانوا يقفون ضد «الفن النافع» وهو المسيغة الرسمية المحافظة «المفن الاجتماعي» الذي كان مكسيم دو كامب الصديق المقرب لفلوبير من أشهر المدافعين عنه، كما كانوا يقفون ضد الفن البورجوازي، وهو الناقلة اللا واعية أو برضائها لعقيدة ADA أخلاقية وسياسية، لأنهم كانوا يرينون الحرية الأخلاقية أي التحريض الذي يدعى النبوة، وكانوا يقصنون على الأخص تلكيد السافة التي تفصلهم عن كل المؤسسات والدولة والاكاديمية والصحافة، دون اقرار منهم لهذا السبب بالاتفلات التقائي الدولامية التي لا تؤدى البوهيمي الذي يروج أيضاً لقيم الاستقلال لكي يضفي شرعية على الانتهاكات التي لا تؤدى إلى تتاثيم جمالية بالمعنى الصحيح، أو على ألوان التكوم البحت إلى السهولة وه الابتذائي،

فإذا رفضوا المياة البورجوازية الذين وعنوا بها أي المهنة والعائلة في أن معاً، فليس ذلك لقايضة عبوبية باغري، بقبولهم على طريقة جوتييه وكثيرين غيره، ألوان مذلة المسناعة الأدبية (أو الأنب الصناعي) والمصحافة، أو لكى يضعوا أنفسهم في خدمة قضية مهما يكن نبلها وسخاؤها ، وبهذا المعنى فإن الموقف السياسي لبوبلير وخاصة عام ١٨٤٨ كان موقفاً نمونجياً ، فلم يكن يقاتل من أجل الجمهورية بل من أجل الثورة باعتبارها ثورة، وضرياً من الفن أي من أجل فن التمرد والانتهاك ، وفي اهتمامهم بأن يضعوا أنفسهم في وضع صاعد من البدائل العادية، وبأن يتجاوزوها بالتحليق، فقد فرضوا على أنفسهم أنضباطاً غير معتاد، واكنهم يسيرون عليه عامدين ضد ألوان السهولة التي تتطابق مع خصومهم من كل الجوانب، فاستقلالهم الذاتي هو عبارة عن طاعة – اختيرت بحرية ولكن على نحو غير مشروط – للقوانين الجيدة التي يهدفون إلى جعلها تنتصر في جمهورية الأدب .

وينجم عن ذلك أنهم قد كرسوا أنفسهم للإحساس الكثيف المضاعف بالتناقضات الكامنة في وضع «الآباء الفقراء» في العائة البورجوازية المائل في الموقع الخاضع للسيطرة الذي يشغله مجال الإنتاج الثقافي داخل مجال السلطة . (إي أنه من المستطاع أن نعزو إلى ذلك الموقع جوهر ما نسبه سارتر في حالة فلوبير إلى العلاقة بالعائلة وطبقة المنشئ وريما لم يكن من الإفراط أن نرى في القصيدة المعنونة على نحو بالغ الدلالة «معذب نفسه-Héau» من من العائلة والمناشئة على نحو بالغ الدلالة «معذب نفسه-Littie» وهو تعبير رمزى عن التوقر غير العادى الناشيء عن العلاقة المتاقف، علاقة الشاركة – الاستبعاد التي تربط بودلير بالسادة والمسويين :

أنا الجرح والسكين

أنا الصفعة والخد

أنا الأطراف وعجلة التعذيب

أنا الضحية والجلاد،

وللنين يرتابون فى أننى أقوم بإغواء النص (وهو خطأ ينسب فى المعتاد إلى المفسرين الملهمين)، سأستشهد، بقول بودلير الذى من الخطأ أن نرى فيه استثارة بسيطة للكلبية الجمالية (فذلك يصدق عليه أيضاً)، والذى طابق فيه بودلير بعد ثورة ١٨٤٨ بين نفسه وبين المسكرين: واقد أردت أن أكنن جلاداً وضحية على التذاوب، لكى أعرف الأحاسيس التى يستشعرها المره فى الحالتين»

إن جمالية بودلير نفسها تجد بلا شك مبدأها في القطيعة المزدوجة التي أنجزها والتي 
تتجلى على الأخص في ضرب من العرض الدائم التفرد الحافل بالمفارقة : فنزعة التناتق 
ليست فحسب إرادة الظهور والإدهاش والمباهاة بالاختلاف أو حتى لذة الإزعاج والنية 
المستقرة على الإرباك وإثارة الفضيحة بواسطة الصدوت واللفتة والمزاح الساخر، بل هي 
أيضاً وعلى الأخص اصطناع هيئة أخلاقية وجمالية متجهة بالكامل نحو ثقافة الأنا (لا نحلة 
الإنا أو عبادتها)، أي نحو الاستثارة المضاعة الطاقات الحسية والعقلية وتركيزها ، وتحفل 
كراهية الإشكال المستهلكة من الرومانسية التي تصلبت من جانب مدرسة الحس السليم 
عينما نصب أمثال إميل أوجييه إنفسهم مدافعين عن شعر مكرس «المشاعر الحقة» أي 
للإنفعالات الصحية لعب العائلة والمجتمع – إلى مدى ملموس في إدانة الارتجال والغنائية 
لصالح العمل والبحث، وفي نفس الوقت إن رفض التجاوزات السبلة المتصمنة في أغلب 
المناتح على المسعيد الأخلاقي هو أساس إرادة نفع الجهد والمنهج إلى هذا الشكل 
المسطر عليه من الحرية الذي هو عبادة أو نحلة الإحساس المضاعف المتعدد »

وفى هذا المحل الهندسى للأضداد، الذى يمتلك وسطاً عدلاً Juste milieu إطلاقاً (بين الإفراط والتفريط، على طريقة فكتور كوزان Victor Cousin من ۱۷۹۲ إلى ۱۸۹۷ الذى يوفق بين التجريبية الحسية والروحية الدينية ، فكل المذاهب الفلسفية عنده جوانب مختلفة من حقيقة واحدة) حيث يقع فلوبير أيضاً مع آخرين يختلفون جداً فيما بينهم ولم يشكلوا مجموعة قط، من أمثال جوتييه ولى كنت دى ليل ويانقيل وباربى بو رفيى .. الخ<sup>(12)</sup>، وسأورد

<sup>(</sup>٤٩) رأينا أنه في خطاب ٣١ يناير ١٨٦٧ حيث يرد بودلير على فلوپير الذي عبر عن «ذهول» إزاء ترشيحه للأكاديمية، يبدى بودلير رعيا بالتضامن ،

فحسب مسياغة نمونجية المدروب الرفض المزدوجة التى توجد فى كل مناحى الوجود، ابتداء من السياسة حتى الجماليات بالمعنى الخاص، ويمكن أن يكون التعبير عنها على النحو الاتحى: أنا أبغض س (كاتباً أو طريقة أو حركة أو نظرية .. الخ وهنا س تعنى الواقعية وشانفليرى) ولكننى لا أبغض بدرجة أقل نقيضها (هنا الثالية الزائفة عند أوجيبه أو أمثال بونسار الذين يعارضون س مثلى أي يعارضون الواقعية وشانفليرى واكنهم يعارضون فضلاً عن نلك الرومانسية مثل شانفليرى) : «إنهم يعتقدون أننى مولع بالواقعى على حين أننى أمقته : لأننى شرعت فى هذه الرواية بسبب بغضى الواقعية، ولكننى لا أبغض بدرجة أقل المثالة الزائفة التى انخدعنا بها جميعاً فى الزمن الراهن»(٠٠).

إن هذه الصيغة التوليدية التى هى الشكل المتحول لخصائص الموقع المتناقضة تسمح بالنفاذ إلى فهم تكوينى (يتتبع النشوء التاريخى) لعدد من السمات الميزة المواقف المتخذة من جانب شاغلى ذلك الموقع، وهو فى الحقيقية فهم خلاق متجدد لا يتصف بشكل ما من التقصص القائم على الإسقاط ، وأنا أفكر على سبيل المثال فى الحياد السياسى لتلك الموقف الذي يتجلى فى العلاقات والصداقات التلفيقية بالكامل والذي يرتبط برفض كل التزام (وإن البلامة وفقاً لكلمة فلوبير الشهيرة هى إدادة الحسم والوصول إلى نتائج نهائية) وكل تكريس رسمى (إن مظاهر التشريف تلفى الشرف كما يقول فلوبير مرة ثانية)، وعلى الأخص كل نوع من التبشير الأخلاقي أن السياسي عندما يتعلق الأمر بتمجيد القيم البورجوازية أن تطيم الجماهير مبادئ، الجمهورية أن الاشتراكية .

وإن الاهتمام بالوقوف على مبعدة من كل المواقع الاجتماعية (وكل المواقع الفكرية المطروقة التي يشترك فيها شاغلو تلك المواقع) يفرض رفضاً للانتظام وفقاً لتوقعات الفكرية المطروقة التي يشترك فيها شاغلو تلك المواقع) يفرض رفضاً للانتظام وفقاً لتوقعات الجمهور، ولاقتفاء أثارها أو لاستباقها كما يقعل مؤلفو المسرحيات الناجحة أو المسلسلات الرائية . وقد أنحى فلوبير – الذي دفع بلا شك وفقه عدم الاكتراث إلى أبعد مدى بالقياس إلى أي مؤلف أخر – باللائمة على إدمون جونكور لأنه توجه بالخطاب إلى الجمهور في المحمود على المحمود المحمود على المحمود المحمود، إنه ليس جديراً بمناجاتنا الأكلام إلى الجمهور، إنه ليس جديراً بمناجاتنا الأكلام إلى رينان بصدد «المسلاة على الأكروبول» «لا أعرف إذا كان هناك في الفرنسية صفحة من النثر تقوق ذلك جمالاً [...] إنه رائع وأنا على يقين من أن البورجوازي ان يفهم منه شيئاً وهذا أفضل الألاه).

Edma Roger des Genettes

<sup>(</sup>٥٠) خطاب فلوبير إلى إدما روجيه دى چينيت في ٣٠ أكتوبر ١٨٥١ .

<sup>(</sup>١٥) قلوبير خطاب إلى إدمون جونكور أول مايو ١٨٧٩ .

وكلما أكد الفنان ذاته بوصفه فناناً عن طريق تأكيده لاستقلاله الذاتي، فإنه يقوم بتشكيل «البررجوازي» الذي يدمجون فيه مع ظويير «البررجوازي في القديص الفضفاض أن الأفرول (العامل) والبورجوازي في الرينجوت (جزة الاحتفالات) بوصفه «بليد الحس» أو وسوقيا» عاجزاً عن حب العمل الفني أو عن امتلاكه بالفعل أي رمزياً.

إننى أفهم بكلمة البورجوازي مرتدى (الأوفول) (العامل) ومرتدى الردنجوت. فنحن الأنباء وزحن وحدنا الشعب (الأدباء وشعب المقيقي) أو بعبارة أفضل نحن تراث الإنسانية، (أن) أن : «نعم إنهم يسبونني – ضع ذلك في الحسبان – فروايتي سالامبو أزعجت البورجوازيين أي كل الناس ... (أن) ، فالبورجوازيين في على وجه التقريب كل العالم، رجال البورجوازيين أي كل الناس ... (أن) ، فالبورجوازيين هم على وجه التقريب كل العالم، رجال البنوك والسماسرة وموثقو العقود والتجار وأصحاب العوانيت والآخرون، وكل من لا يشكل البندك والسماسرة وموثقو العقود والتجار وأصحاب العوانيت والآخرون، وكل من لا يشكل جزءاً من الطقة المافلة بالأسرار ويكسب عيشه بطريقة عادية مملة (ث) . وإذا كان الفتانين الفنانين الفنانين ترفضهم عمل أولئك الذين ترفضهم وهشية المصالح والأفكار المسبقة مثل البوهيمي والبهلوان والتبيل الذي لحقة الفراب والمادمة وكل منهم يمثل وجهاً رمزياً لعلاقة الفنان بالسوق، فإنهم يستطيعون أن يساقوا كذلك إلى أن يقتربوا من البورجوازي حينما يحسون أن البوهيمية "تهددهم(أن).

إن الرعب من البورجوازي يقتات حتى داخل الكون الفنى الصغر، وهو الأفق الأول لكل الكل المراعات الجمالية والسياسية بكراهية «الفنان البورجوازي، فهو باالوان نجاحه وذيوع صيته يظل دائماً على وجه التقريب رهين مذلته إزاء الجمهور أو السلمات، ويذكّر بإمكان مفتوح دائماً أمام الفنان في أن يتاجر بالفن أو أن يجهل من نفسه منظماً ومعداً لمسرات أصحاب النفوذ، على طريقة أوكتاف فوريه وأصدقائه: همناك شيء أكثر خطورة ألف مرة من البورجوازي، الذي خُلّق لكي يضع نفسه بين الفنان والعبقرية — كما يقول بوباير في «الأشياء الجمالية النادرة»، والذي يحجب كل منهما عن الاشر»، ولكن يقول بولير الضائن الفني أن يخصوا الفناني النجود الفني أن يخصوا

<sup>(</sup>٣٥) ظويير خطاب إلى جورج صائد مايو ١٨٦٧ .

<sup>(</sup>٤٥) شطاب إلى إرنست نيدو ١٧ - ٨ - ١٢٨١ .

<sup>(55)</sup> T. Gastier, Histoire du romantisme, cité par p. Lidsky. Les écrivains contre la Commune. Paris, Maspero 1970, p 20

جوثيبه : تأريخ الريمانسية عن ليبسكي الكُتاب ضد الكوميونة .

<sup>(65)</sup> A . Cassagne, La Theorie de L'art pour L'art..., op. cit, p. 154 - 155 (٩٦) أ . كاساني نظرية الفن الفن مرجم سابق .

البروليتاريا الأنبية بازدراء من جانب المحترف، وهو أساس للتمثل الذي صنعته أذهانهم. «للدهماء». ويشجب الأخوان جونكور في «اليوميات» «استبداد المقاهي والبوهيمية بالنسبة إلى كل العاملين بمعنى الكلمة»، ويقيمان تعارضاً بين فلوبير وكل عظماء الدوهيمية» مثل ميرجيه لكي ببررا اعتقادهما أنه «ينبغي أن تكون رجلاً شربفاً وبورجوازياً محترماً لكي تكون مناهب موهبة» ، أما بالنسبة إلى بودلير وفلوبير اللذين يدرجهما التصور السائد داخل المجال وخارج المجال رغم أنفيهما في عداد «الواقعين» فانهما بعارضان المهجة ذات النزعة الإنسانية للقائلين بالفن الاجتماعي والواقعيين من أنصار اشتراكية بروبون عن طريق صرامة أخلاقياتهما للهنية، التي حملتهما على رفض المطابقة بين الحرية والتسبب وعن طريق النزعة الأرستقراطية لأخلاقياتهما الشخصية التي تلهمهما الرعب ذاته من كل أشكال النزعة الفريسية (المراءاة والتظاهر) Pharisaïsme ، المحافظة أو التقدمية. وعلى سبيل المثال عندما كتب هوجو إليه قائلاً إنه لم «يقل قط بالفن اللفن بل بالفن للتقدم» كتب بويلس في خطاب له إلى أمه أن «اليؤساء» كتاب أبله مثير للإشمئزاز» وأضاف إلى ازير إنه للكهنوت السياسي ازدراء للكاهن الرومانسي ، ويعد فترة النضال الثورية عام ١٨٤٨ انضم إلى فلوبير في ضياع الأوهام الذي يؤدي إلى رفض كل واوج إلى العالم الاجتماعي وإلى إدانة دون تميين لكل هؤلاء الذين يضحون في سبيل نحلة أو عقيدة القضاما السامية، مثل حورج صاند البغيضة الدائمة عنده . وهو يتفق معه في تلطيخ أنصار الكتَّلكة الاجتماعية تلك المسافدة البشعة إذا استشهدنا في حرية بخطاب من فلوبير إلى جورج صائد، بين «الصل بلا دنس وقصا ع طعام العمال»(٥٧) .

ولقد ابتلعت لترى لامينيه Lamennals ((استراكى خيالى كاثوايكى) وسان سيمون واعدت قراءة بروبون من أوله إلى آخره،،) وهناك شيء بارز يربطهم جميعاً إنه كراهية الحرية وكراهية الثورة الفرنسية والفلسفة، إنهم جميعاً رجال طبيون ينتمون إلى القرون الوسطى، أنهان قد انغمرت في الماضى ، ويا أههم من أدعياء مغرمين بالجدال كانهم تالامذة دير النشوة أو صيارفة ضربهم هذيان الحمى، وإذا كانوا قد أخفقوا في ثورة ٨٨ فذلك لانهم خارج التيار التقليدي الكبير . فالاشتراكية هي أحد وجهى الماضي كما أن اليسوعية هي وجهه الآخر . إن الاستاذ العظيم اسان سيمون هو دي ميستر de Moistre (مؤيد للسلماة في كل أشكالها السياسية والدينية وقائل بأن الاعتماد على عصمة البابا يكفل الخير والسلام) .

<sup>(</sup>٧٥) فلوبير خطاب إلى جورج صائد ١٩ سبتمبر ١٨٦٨ .

<sup>(</sup>٨٨) فلويير خطاب إلى مدام روجيه دى جينيت صيف ١٨٦٤ .

التربية الماطقية جمع في ازدرائه بين المحافظين المتمسكين بالنظام البورجوازي والمصلحين المربية الماطقية جمع في ازدرائه بين المحافظين المخص المؤخص المؤخص المؤخص المؤخص المؤخص المؤخص منافد: تلك الدابة الغليظة الثرثارة: «إن لها في الأفكار الأخلاقية نفس عمق المحكم [...] الذي يمتلكه البوابين والمحظيات، ويما أنها «لاهوتية مكرسة العاطفة» فإنها سنتفى المجمع بواسطة صداقتها للجنس البشري» ، وكان متعوداً على استنكار «هرطقة للعليم» التربية للعليم بنائي المسك بتلابيب شيو الVOU ألتعليم» التي تريد أن يكون هدف الشعر «تعليم على تحو ما» كما أمسك بتلابيب شيو الVOU أنا ألتعليم» المسك بتلابيب شيو الVOU

## مالج اقتصادى معكوس

كان من آثار الثورة الرمزية التي حرر بها الفنانون أنفسهم من الطلب البورجوازي رافضين الاعتراف بثي سيد سوى فنهم، أن جعلت السوق تختفى. فما كانوا يستطيعون في الواقع أن ينتصروا على «البورجوازي» في الصراع من أجل السيطرة على اتجاه وعلى وطيقة النشاط الفنى بون أن يلغوه في نفس الضرية باعتباره زيوناً محتملاً، وفي اللحظة التي يؤكنون أثناها مع فلوبير «أن العمل الفنى لا يقدر بثمن، وليست له قيمة تجارية، ولا يستطيع أن يكون مربحاً» وأنه بالا ثمن أي غريب على المنطق المعتاد للاقتصاد المعتاد، الاكتشفرا أنه في واقع الأمر بلا أبة قيمة تجارية، وليست له سوق ، ويفرض طينا التباس عبارة فلوبير التي تقول الشيئين معاً مرة واحدة، أن نكتشف ذلك النوع من الآلية الشيطانية التي يخلق لها الفنانون مكانها، والتي يجنون أنفسهم واقعين في شباكها، صانعين بأنفسهم الضرورة التي ستكون فضيلتهم لذلك سيظلون دائماً موضعاً الربية في أنهم يجعلون من الشورة ميزة.

لقد أحس فلوبير كل الإحساس بعبدا «الاقتصاد الجديد» حينما لا يخاطب المرء الجمهور يصبح من العدل ألا يدفع له الجمهور شيئاً . هذا هو الاقتصاد السياسي إلا أننى أعتقد أن عمادٌ فنياً جديراً بالتسمية وقد صنع كما يقضي الضمير هو شيء لا يقدر بشن، وليست له قيمة تجارية ولا يستطيع أن يكين مريحاً ، والنتيجة : إذا لم يكن للفنان مورد مالي فيجب أن يموت جوبماً ! وسنكتشف أن الفنان لأنه لم يعد يتلقى عطايا الوجهاء قد أصبح أكثر حرية وأكثر نبلاً ، ولكن كل نبله الاجتماعي ينحصر في أن يكون مساوياً لأحد البقالين فياله من تقدم(١٠).

<sup>(4)</sup> بطالح Book. Lettre à Barbey. 9 juillet 1860. cité la CPichois. Étaiclaire. Baucs et emoigrages. cp. cit, p. 177. (4) بطالح خطاب إلى بادري ٩ بولي ١٦٨٦. ورين في كتاب بيشوا بوداير، نراسات وشهادات مصدو سابق ( - ١) الفريين خطاب إلى جهري صالد ١٢ كسيسيو ١٨٧٧.

«وكلما راعى الضمير في عمله قل ما يجتنيه من ربح . وأنا أدافع عن تلك القاعدة ورأسى تحت المقصلة ، نحن صناع أدوات الترف إلا أنه ما من أحد يبلغ من الثراء ما يكفى لكى يدفع لنا الثمن . وإذا أراد أحد أن يكسب مالاً من قلمه فعليه أن يكتب للصحافة أو يكتب مسلسلات أو أعمالاً مسرحية (١٦) .

وتتبدي إحدى نقائض الفن الحديث بوصفه فناً خالصاً في واقعة ملموسة : فيمقدان تزايد استقلال الإنتاج الثقافي نرى كذلك تزايد الفاصل الزمني الضروري لكي تصل الأعمال إلى أن تقرض على الجمهور (وذلك ضد النقاد في معظم الوقت) معايير إدراكها الخاصة التي تأتى بها معها . وهذه الفجوة الزمنية بين العرض والطلب تميل نصو أن تصير سمة مميزة بنبوية لجال الإنتاج المحبود: ففي هذاالعالم الاقتصادي المعادي في حقيقته للاقتصاد - الذي ينشأ عند القطب الخاضع اقتصادياً للسيطرة، ولكنه المسيطر رمزياً في المجال الأدبي، عند بوبلير والبارناسيين (الثين كانو) رد فعل على الذاتية الرومانسية ودعاة الموضوعية ورفض الطابم الشخصي وأنصاراً لدعوة الفن للفن تبوفيل جوتييه ولاكونت دي ليل ودي بانفيل) ، وعند فلوبير في الرواية (على الرغم من النجاح الفاضح المبنى على سوء الفهم لمدام بوفاري) كان المنتجون يستطيعون ألا يكون لهم زبائن، على الأقل في الزمن القصير، إلا بين منافسيهم (وعلى هذا النحر فقد أغلقت المجلات الكبيرة أبوابها أمام الكتاب الشبان أثناء الامبراطورية ومم فرض الرقابة وشهدنا وفرة في المجلات الصغيرة وهي في الأغلب ذات عمر قميين تستمع قراءها على وجه الخصوص من بين الكتاب المتعاونين وأصدقائهم) . وكان عليهم إذن أن يتقبلوا كل عواقب أنهم لا يستطيعون الاعتماد إلا على مكافأة مؤجلة بالضرورة، باختلاف وأضبح مع «الفنانين البورجوازيين» المكفول لهم زيائن فوريون أو مم المنتجين المرتزقة للألب التجاري مثل مؤلفي مسرحيات الفودڤيل (المهازل الخفيفة ذات الفواصل الموسيقية) أو الروايات الشعبية، الذين يستطيعون استخلاص دخول كبيرة من إنتاجهم مم المصول لأنفسهم على هالة شهرة الكاتب الاجتماعي أوحتى الاشتراكي مثل أوجين سو.

لقد كان أوجين سو بلا جدال من أوائل – إن لم يكن أول – الذين حاولوا على نحو يتسم بعدم الوعى أكثر من اتسامه بالوعى – أن يلتصنقوا بالنجاح الجماهيرى «الشعبى»

<sup>(</sup>۱۱) فلوبير خطاب إلى الكونت رويده دى ماريكرر ؟ يناير ۱۸۲۷ . تفسير العلاقة المتبسة التي يقيمها أنصار الفن للفن مع البحمور البربجوازى بالرفلون الذى ارتضا خامته تقسيراً جزئياً أنه باستثناء بوبيه Bomin ويوبور دى باغيل قد مرفوا اخفاقات مدورة فى السرح مقل فلوتير والأخورين جوبكرر أن قد احتفظوا لعدد من الكراسات والسيناريهات فى مسائيلها مثل جويتيه يوبيلور .

بابتعاثهم فاسفة اشتراكية مبهمة ، وكان للاهتمام غير المعتاد الذي استثاروه بتطبيقهم أساليب الرواية التاريخية على تصوير الطبقات المقهرة ويتقديمهم بهذه الطريقة إلى المشتركين البورجوازيين في جريدة «اللمستوري» شكلاً مجدداً من نزعة الغرائب، وجه عكس تمثل في الإتهامات باللا أخلاقية والنيل من النوق السليم التي وجهت إليهم في الكثير من الأحوال . وقد سمحت «الاشتراكية» كما سمحت الواقعية عند شانظوري بتأسيس «رواية عادات السلوك «باعتبارها حزباً جمالياً وسياسياً في أن معاً، وهذا ما دفع يوجين سو إذا صدنا شانظيري لأن يقرأه البورجوازيون بصفته روائياً أخلاقياً» .

ولكن بعض الكتاب مثل طوكنت دى ليله ذهبوا إلى حد أن يروا في النجاح الفورى علامة على هبوط المستوى الفكرى وليست الهيبة الشبيهة بهيية المسيح المحيطة «بالفنان الرجيم» المضاحى به في هذا العالم ليبعث ممجداً في عالم آخر، إلا تجلياً في شكل مثالى أن في إيديولوجية مهنية للتناقض النوعى لعالم الإنتاج الذي يهدف الفنان الخالص إلى إنشائه. وهذا يتحقق في واقع الأمر داخل عالم اقتصادي معكوس : فلن يستطيع الفنان الانتصار على الأرضية الرمزية إلا بأن يخسر على الأرضية الاقتصادية (على الأقل في المدى المدى القصير)، وبالعكس (على الأتل في المدى الطويل).

وهذا الاقتصاد القائم على المفارقة هو الذي يضع بطريقة متناقضة جداً على ضروب الملكية الاقتصادية المرروبة كل ثقلها، وخاصة على المورد الثابت وهو شرط مواصلة البقاء في غياب السوق ، وفي ألفاظ أكثر عموماً، وضد التمثل الميكانيكي لتأثير المحددات الاجتماعية، الذي يقبله في معظم الأحوال التاريخ الاجتماعية أوعلم اجتماع الفن والأدب تعتمد الآثار المحتملة لأنواع الملكية المرتبطة بالهناصر الاجتماعية الفاعلة سواء في الصالة التي اتخذت طابعاً موضوعياً مثل رأس المال الاقتصادي والدخل أو في الصالة غير المجسدة مثل الاستعددات المشكلة التطبع habitus على حالة مجال الإنتاج، أو بعبارة أخرى إن الاستعددات ذاتها تستطيع أن تؤدي إلى اتخاذ مواقف شديدة الاختلاف أي متعارضة على المحددات ذاتها تستطيع أن النشية عمل المجال (وقد يحدث هذا أحياناً في نطاق حياة شخص واحد كما تشهد على ذلك «التحولات» المتعددة الاختلاقية والسياسية التي سمحت أحداث الأربعينات والثمانينات بملاحظتها).

وذلك يشجب الميل إلى جعل الأصل الاجتماعى مبدأ تفسيرياً مستقلاً وعابراً للمراحل التاريخية على طريقة هؤلاء – على سبيل المثال الذين يقيمون تعارضاً كليا بين الكتاب من السادة والكتاب من العامة. وإذا كان ينبغى دائماً مناهضة الميل نحو اختزال التفسير بواسطة العلاقة بين تطبع ومجال إلى تفسير مباشر وميكانيكي بواسطة «الأصل الاجتماعى» فذلك لأن ذلك الشكل من الفكر التبسيطي يلقى تشجيهاً من جانب عادات المجادلة المعتادة التي تستخدم استخداماً ضخماً شتائم الأنساب، دابن البورجوازي؛ ومن جانب إجراءات البحث النمطية سواء ذات الموضوع المفرد (الإنسان والعمل) أن الإحصائية.

كان «الوارثون» كما هي المال في التربية العاطفية يحرزون مبزة حاسمة حينما يتعلق الأمر بالفن الخالص : فرأس المال الاقتصادي الموروث الذي يحرر من قسر الطلب المناشر والحاحة (المرتبطين بالصحافة على سبيل المثال واللذين أرهقا تبوفيل حوتيته على سبيل المثال) ، والذي يتيح إمكاناً «الصمود» في غياب السوق هو من أهم العوامل في النجاح التفاضلي لمشروعات الطلععة ولاستثماراتها ذات الأموال الضائعة، أو التي تتطلب مدي طويلاً جداً : لقد كان تيوفيل جوتبيه يقول لفييدو «إن فلوبير كان أكثر توقداً في الذهن منا، [...] لقد كان له من الذكاء قدر جعله يأتي إلى الدنيا ومعه إرث ما، وهو شيء لا يستغنى عنه إطلاقاً أحد يريد أن يمارس الفن» ، ولم يكن فلوبير هو الذي قام بتكذيبه، فهو الذي كتب إلى فيبدو عند وفاة «تيو الطيب» (جوتييه) بحثه على أن بتخذ من الاستغلال الذي كان الراحل موضَّوعاً له أساساً لسبرة شخصية تعتبر «انتقاما». فليس هناك تصوير أفضل لوضع «العامل الأدبي» الذي عاشه جوتييه مضطراً منذ عام ١٨٣٧ لأن يكتب كل أسبوع تعليقاته السرحية لصحيفة «لابريس» من المنازعات التي وضبعته في خصومة مع إميل دي جبراردان مدير هذه الجريدة وخاصة بمناسبة رحلته إلى أسبانيا ، أو ما كتبه مكسيم دي كامب في موضوع رحلته إلى الشرق «كانت تحسب كل محمة بواسطة عدد صفحات المقالة التي كان برسلها إلى جريدته: وكان يقيم الكيلومترات بعدد السطور التي كلفته كتابتها(٢٢). فما تزال النقود (الموروثة) هي الضامنة للحرية إزاء النقود ، ويرجع ذلك إلى أن الثروة يتقديمها دعامات وضيمانات وشبكات حماية تضغى الجسارة التي تبتسم لها الثروة وينطبق ذلك على شئون الفن أكثر من أي شيء أخر خارجه . فهي تجنب الكتاب الخلص التسويات التي يعرضهم لها غياب الموارد، كما يشهد عليها المعاش الشهير للاكونت دي ليل أو مساعي فلوبير لصالح صديقه بوييه الأقل ثراء : والآن بالنسبة إلى مسألة المعيشة، أعدك أن السيدة ستر ولان Stroehlin ستسطيع بكل تأكيد أن تطلب لك من الامبراطور شخصياً المكان الذي تريده، فاسترق النظر إلى أحد الأماكن من الآن إلى ثلاثة أسابيع، وفتش عنه . واستحضر خلسة أوضاع خدمة والدك وسنرى . ومن المكن طلب راتب أو معاش واكن سيتعين عليك أن

دى كامب ، تيوفيل جرائيه ، وقد استشهد بها شاپير ا K.C Schupin بادارند و Guiler. Paris. Huchette. 1895 p. 120 (62) M.D مركانية و تيوفيل جرائيه في الدين المستقديد بها شاپير ا K.C Schupin بادارند التركانية لتيوفيل جرائيه في الكب التصبي للذرن القاسم عضر R. Bellet و Lindmure populaire يرة جوانية وجيراردان انظر على الأخت الصميقات من ۲۷ إلى ۲۵

تدفع مقابل ذلك من نقود مهنتك أي ستدفع مقطوعات غنائية وقصائد زفاف.. الخ..لا . [الخ..لا . [الخ..لا .] (١٧] )

ولكن فلوبير كان بلا شك مبرراً في أن يُحنقه ذلك «المنشار المربي» (أنت سعيد باستطاعتك العمل بون أن تضغط على نفسك بقضل بطك ) ، الذي قنفه أخداته على رأسه» وحتى إذا لم يخالجه الشك في أن الحربة المؤضوعية إزاء السلطات السياسية وأصحاب النفوذ التى يضمنها الدخل تلاثم الحربة الذاتية، فيبقى أنها ليست شرطاً ضرورياً ، ويدرجة أمل شرطاً كافياً للاستقلال، أو لعدم الاكتراث تجاه ضروب الإغواء الدنيوية حتى أكثرها أمل شرطاً كافياً للاستقلال، أو لعدم الاكتراث تجاه ضروب الإغواء الدنيوية حتى أكثرها أمل سراحاً كافياً للاستقلال وون تجزئة في مشروع فكرى حقيقى : «النجاح والزمان والمال والمطبعة قد أتصبت جديماً إلى قاع فكرى في أفاق شديدة الإبهام وغير مكترثة تماماً ويبدو لى كل ذلك شديد البلامة وغير جدير (واناأكرر غير جدير) بأن يحرك عقلك، ويدهشنى نفاد الصبر عند الابداء إذاء أن يروا أعمالهم مطبوعة ومحروضة على المسرح ومنتشرة ومجدة باعتباره بلامة وبجبو لى أن لذلك علاقة برسالتهم مثل علاقة لعبة الدومينو (الضامة) أو السياسة. ويستطبع الجميع أن يعنوا حنوى ، العمل أيضاً على نحو أبطأ وأفضل .

وينبغى فقط التخلص من بعض المتع وجرمان النفس من بعض اللذة . فأتا لست من أهل الفضيلة والصلاح ولكننى متسق: وعلى الرغم من أن لى حاجات ضخمة (لا أقول عنهاكلمة) فأقضل لى أن أعمل مشرفاً فى كلية من أن أكتب بضعة سطور من أجل المال(١٩) .

وربما أمكن الإمساك هنا لدى المنين يدعون إلى ذلك بمعيار لا يقبل المنازعة لقيمة كل إنتاج فنى، ويقدر أوسع كل إنتاج فكرى، أى الاستشار فى العمل الذى يمكن قياس قدره بما يكلف من جهد ومن تضحيات متعددة الأشكال وبالتالي من وقت ومايقترن بالاستقلال إذاء كل القوى والكوابح التى تمارس تأثيرها من خارج المجال، أوفى أسوأ الأحوال من داخله مثل إغواء الدنيا أو ضعوط الانقياد الأخلاقي أو المنطقي ويشمل ذلك على سبيل المثال الإشكاليات الإجبارية والمواضيع المفروضة وأشكال التعبير المتقى عليها .. الخ .

# مواقع واستعدادات

أن نستطيع العودة إلى العناصر الفاعلة المفردة وإلى الصفات الشخصية المختلفة التي تؤهلهم مسبقاً إلى هذا الحد أو ذاك إلا حينما نقوم بتشخيص المواقع المحددة لهذه العناصر

<sup>(</sup>١٣) طربير خطاب إلى اربي بوييه ٢٠ سبتمبر ١٨٥٥ ، وهذا القطاب مناسبة للتحقق مرة إضافية من أممية رأس للال الاجتماعي للغويير . فالسيدة مشرولان صديقة حمينة أوالدة ظروير رجارتها في روان كانت تلقى الحطوة لدي السلطات الإمبراطرية . ركان بوييه خلافا الغويير بينيره محرماً بالكامل من رأس المال الاجتماعي، ويقترن بذلك غالباً الحرمان من الاستمدادات التي تمكنه من المصول عليه (كما لامه ظووير مراراً بسبب ذلك) . (١٤) ظنوير خطاب إلى أرست فينو ما مايو ١٨٥٨

ذات الإعداد المسبق لتحقيق الإمكانات المائلة في هذه المواقع ، ويلفت النظر أن جملة أنصار «الفن للفن» شديدي التقارب موضوعياً بواسطة مواقفهم السياسية والجمالية (١٠٠ كانوا مرتبطين بعلاقات التقدير المتبادل وأحياناً بعلاقات صداقة وكانوا أيضاً شديدي التقارب بواسطة مسارهم الاجتماعي دون أن يشكلوا مجموعة بمعنى الكلمة (كما كانت الحال بين أنصار الفن الاجتماعي أو الفن البورجوازي) .

ومن ثم فقد كان فلوبير فرومنتان من أبناء أطباء كبار في الأقاليم، كما كان فوبيه ابناً لطبيب ولكن من مرتبة أقل علواً أومات شاباً)، وكان بوبلير ابناً لرئيس مكتب في مجلس الأعيان أراد أيضاً أن يكون رساماً، وصبهراً لچنرال، ولوكونت دى ليل ابناً لصاحب مزرعة في لارنيون على هين كان قليه دى ليل أدم منحدراً من عائلة نبيلة شعيدة العراقة، وتيوبور دى بانقيل وباربى دى أورقيى والإخوان جونكور من عائلات تنتمى إلى صغار النبلاء المحلين . وقد لاحظا كتاب السير الشخصية لكثيرين منهم أن أبا هم «كانوا يريدون لهم مركزاً اجتماعياً وفيعاً» — وهذا يفسر دون شك أنهم جميعاً على وجه التقريب شرعوا في دراسة القانون ألهمارسوا العمل القانوني (مثل فريدريك في التربية العاطفية)، . وتلك كانت حالة فلوبير وبلتقيل وباريي دى أورقيي وبودلير وفرومنتان .

وتشترك البورجوازية صاحبة الموهبة والنبالة ذات التقاليد في تفضيل الاستعدادات الارستقراطية التى تنفي هؤلاء الكتاب إلى أن يشعروا أنهم يقفون على مسافة بعيدة منساوية من التشنق الديماجوجي الأنصار الفن الاجتماعي، الذين يطابقون بينهم وبين عوام الصحفيين البوهيميين((٢٠)، ومن ضروب التسلية السهلة (القنانين البورجوازيين) المنحدرين في معظمهم من بورجوازية الأعمال، والذين لا يزيدون عن أن يكونوا باعة يدنسون المعبد، كما أنهم أساتذة قدامي في فن استرجاع قيم التقليد الرومانسي العظيم بعد تحويلها إلى كاريكاتير.

إن الكتاب المنحدرين من مواقع وسطية داخل مجال السلطة (مثل أبناء الأطباء أن أعضاء المهن العقلية التي أطلقت عليهم لغة زمنهم اسم «الكفاءات») بما أنهم مزيدون برأس المال الاقتصادي ورأس المال الثقافي بقدر متساق يبدون معدين مسبقاً لأن يشغلوا موقعاً مماثلاً في المجال الأدبى ، وهكذا يناظر التوجه المزدوج لاستثمارات أشيل كليوفاس Achille Cléophas والد فلويير الذي توزع اهتمامه بين تربية الأولاد والملكية العقارية عدم

<sup>(</sup>١٥) عن طريق تلثير إمادة التجميع على أساس موضوح التثاول وحدة قدم العمل الرائع لألبين كاساني برهاناً دامغاً ومن هذه المستماع على سيبل المثال قراد الأحكام على الاقتراع الشامل أي يقل الشميد، في كتاب نظرية الفن الفن، مرجم سابق من 140 – 144 (198 - 195 مر et. a., thy now Town (198 - 181 day).

رين حين الأخورن جونكور اللذين أبرزا مطرلاً تناقضات القنان الحديث E.a.J. de Concourt, Charles Demulty. (\*\*) يوكلاً نجد الأخورن جونكور اللذين أبرزا مطرلاً التناقض المسلم ا

تحدد وافتقاد عزيمة جوستاف الشاب، مواجهاً بحيرة الاختيار بين مسارات للمستقبل متمادلة الاحتمال: ووتظا باقية أمامي تلك المسارات الكبرى، الطرق المهدة دوماً، والمظاهر التى يتعين بيعها، والأماكن وآلاف الحفر التى يسدها اللرء مع البلهاء، وساكون إذا سدادة قراغ في المجتمع ، على أن أملاً مكانى ، ستكون رجلاً أميناً مرتباً مزويداً بكل الصفات الأخرى إذا أحببت، ستكون مثل أي إنسان آخر، ستكون كما ينبغى مثل الجميع، محامياً أن طبيباً أو نائب محافظ أن موثق عقود، أو وكيل نيابة أو قاضياً من القضاه، غباوة مثل سائر الغباوات، رجل مجتمع أن رجل قو هل سيكون أكثر بلاهة(٧٠).

إن قارىء «أبله العائلة» (كتاب سارتر عن فلوبير)، تكون دهشته أقل حينما تتخذ الاعتبارات الطقسية التي وردت في خطاب والد فلوبير إليه والتي لا تخلو من ادعاءات ثقافية حول فضائل السفر نغمة فلوبيرية : «لابد أن تربع من رحلتك وتنكر صديقك مونتيني Mon- عرف فضائل السفر نغمة فلوبيرية : «لابد أن تربع من رحلتك وتنكر صديقك مونيني اساساً عن طبائع الأمم وطرائقهم ولكي ونضرب دماغنا بدماغ آخر ونصقالها به». عليك أن تنظر وتلاحظ وتأخذ مذكرات ولا تسافر كبقال ولا كمندوب تجاري متجول الله، عليك أن تنظر البرنامج لرحة أدبية على غرار تلك التي كثيراً ماقام بها كتاب الفن للفن، كما يدفعنا هذا الإبرنامج لرحة أدبية على غرار تلك التي كثيراً ماقام بها كتاب الفن للفن، كما يدفعنا شكل الإشارات نفسه إلى مونتني (صديقك) الذي يجعلنا نفترش أن جرستاف كان يشارك والده لافه الأدبية في الشك . (كان مونتني متميزاً بنزعة الشك) كما يقترح سارتر في أن «المهنة» الأدبية لفوبير يمكن أن تجد أصلها في «اللعنة الأبوية» وفي العلاقة منكلة العظ بالأخ الخط بالأخ كل دالة على أن ميول جوستاف الشاب لقيت تفهماً وتعاطفاً من جانب الدكتور قلوبير الذي

<sup>(</sup>٦٧) طاوييير خطاب إلى أرنست شيفالييه ٢٣ يواية ١٨٣٩ وكذلك خطاب إلى جورجو دوجازية "Gourgand - Dugazan" ٢٢ يناير ١٨٤٢

<sup>(</sup>A/) خطاب أ . شيل كليوقاس إلى ولده جوستاف قلوبير ٢٩ أضمطس ١٨٤٠ ومن أمثاثا للداعبات للمائية للتقعر عند جوستاف العنيث السن جداً مسارد على خطابك وكما يقول بعض المهرجين سامتشق القلم لكى أكتب إليك (فلوبير خطاب إلى أرنست شيفا ليه ٨٨ سيتبر ١٨٤٤ .

<sup>(17)</sup> في المقيقة يبدن نقريير كان بالأحرى تلميذاً مجتهداً (مين أن يكون لامماً مثل بوييه) ويمكن أن يكون قد تعيز على المداهد على المداهد المداهد على المد

إذا اعتمدنا في ذلك على هذا الضطاب بين مؤشرات أخرى على تكرار الإشارات إلى الشعراء في رسالته الطبية – لم يكن بلاشك غافلاً عن مكانة المشروع الألبي .

ولكن ليس ذلك كل شيء، وتستطيع - مع المخاطرة بنفع البحث عن شررح أكثر مما ينبغي عام من شررح أكثر مما ينبغي عن طريق إعادة تفسير تحليل سارتر، إبراز التماثل الذي ينشأ بين علاقة الفنان بوصفه قريباً فقيرا للبورجوازي، وعلاقة فلوبير بشقيةه الأكبر المعهود إليه وفقاً لترتيب ميلاده أن يخلد خط النسب البورجوازي، عن طريق انتهاج المستقبل المجيد الذي كان يجب على جوستاف أيضاً انتهاجه (٢٠٠)، وتقديم فرض مؤداه أن تراكب المحددات الزائدة عن الحاجة استطاعت أن تحث فلوبير على البحث عن موقع الكاتب وعن إنتجاب، وهي الكاتب الخالص، وعلى أن يمارس بطريقة حاددة على وجه الخصوص التناقضات اللصيقة بهذا للوقع، عيث تصل إلى أعلى درجات كلافتها .

### وجمة نظر فلوبير

وعند هذه النقطة يشخص التحليل على نحو يتعلق بالنوع عامة المؤتم الذي يشغله فلوبير بسبب عدم بين أخرين، وهو موقع لا يستوعب إلا بطريقة جزئية جداً خصوصية فلوبير بسبب عدم دخوله إلى المنطق النوعي لأعماله ذاتها ، محاطأ به في نشوئه الفني الفناص ، ومن المعتقد أن فلوبير يصبح مفهما عندما سامت على الفاص بعد أن أغذ على نقاد زمانه أنهم لم يزيدوا شيئاً عندما استبداوا بالنقد البلاغي التقليدي اللغوي بطريقة لامارب PV79 ( La Harpe - ۱۸۰۲ – ۱۸۰۳ ) مناقد كلاسيكي) نقداً تاريخياً بطريقة سانت بيف أوتين : «أين تجدين نقداً ينشغل بالعمل في ذاته على نحو مكثف؟ إنهم يطلون بعقة شديدة الوسط الذي أنتج فيه والأسباب التي أدت إليه، وإكن ماذا عن تالطاب الشعرى غير الواعي، من أين ينشأ، ماذا عن تكوينه وعن إسلوب، ويجهة نظر الإفادة لن نجد شيئاً إطلاقاً هلال).

والرد على التحدى ينبغى حين نأخذ فلويير بحرفية كلامه أن نعيد بناء وجهة النظر الفنية التى تتحدد انطلاقاً منها «شعريته غير الواعية» والتى تصير باعتبارها رؤية متخذة انطلاقاً من نقطة معينة فى الحيز الفنى، سمته المعيزة ، وبدقة أكبر ينبغى إعادة بناء حيز المواقف الفنية الفعلية والمكنة الذى يبنى فى العلاقة به مشروعه الفنى، والذى يمكن أن يفترض أنه مثيل أن نظير لحيز المواقع فى مجال الإنتاج نفسه عندما نستحضره بهذه الفظة ، وإن بناء

<sup>(-</sup>٧) كان بربلير يشتلف عن ظربير ، فواكد بربلير كان موظفاً مثقفاً (وكان يمارس الرسم) واتحدر من أسرة من الشخصة وبدائي عبدائي عن المناسبة عن معاشمتها المناسبة عن مناسبة عن المناسبة عن المناسبة عن المناسبة عن المناسبة عن المناسبة عن المناسبة المناسبة المناسبة عن المناسبة المناسبة عن المناسبة عن المناسبة عن المناسبة عن المناسبة عن المناسبة المناسبة عن المناسبة المناسبة عن المنا

وجهة أو نقطة نظر المؤلف بهذه الطريقة بمثابة الوقوف في المكان الصحيح ، ولكن بواسطة مسار متمارض مم التقمص والإسقاط الذي تمرس به «النقد الإبداعي»

وعلى ما في ذلك من مفارقة لن نستطيع أن نضمن لأنفسنا بعض فرص المشاركة في القصد الذاتي للمؤلف (أو، إذا شنت، فيما أسميته من قبل مشروعه الإبداعي) إلا بشرط إنجاز عمل طويل في طريق التجسيد الموضوعي للمشروع، وهو أمر ضروري لإعادة بناء عالم المواقع الذي يصنقط فيه حيث يتحدد ما الذي يريد الفنان صنعه. ويعبارة أخرى ليس من المستطاع إتخاذ وجهة نظر المؤلف (أو أي عصر فاعل آخر)، وفهمها – وإن يكن فهما يختلف جداً عن الفهم الذي يحوزه في الواقع ذلك الذي يشغل بالفعل تلك النقطة موضوع الدراسة – إلا بشرط إستعادة الإمساك بموقع المؤلف داخل حيز المواقع المكونة للمجال الابين: فهذا المؤقع ملكونة للمجال الابين: فهذا المؤقع هي عين الحيزين – بمثابة أساس التماثل البنيوي بين الحيزين – بمثابة أساس «الاختيارة»، الذي يعارسه المؤلف في حيز المواقف الفنية المحددة (شأن المضمون والشكل)، عن طرية الاختلافات التي تقصلها وتوجدها .

وحينما شرع فلوبير في كتابة ومدام بوقاري، أو والتربية العاطفية، كان قد وضع نفسه على نحو إيجابي بواسطة خيارات تتضمن قدراً من الرفض في حيز المكنات المفتوحة أمامه ، ويمنى فهم هذه الغيارات قهم الدلالة التفاضلية التي تميزها داخل عالم خيارات متفاوت التركيب، وفهم العلاقة القابلة للتعقل التي توجد هذه المعانى التفاضلية بالاختلاف متفاوت التركيب، وفهم العلاقة القابلة للتعقل التي توجد هذه المعانى التفاضلية بالاختلاف أكثر تمينا لهذا البرنامج يمكن أن نستشهد بخطاب مرسل إلى فلوبير في ٧ فيراير ١٨٨٠ أكثر تمينا لهذا البرنامج يمكن أن نستشهد بخطاب مرسل إلى فلوبير في ٧ فيراير ١٨٨٠ كم وألى نيا المنابة إلى كل عمل من أعماله، وفعل ذلك بكل إخلاص وسذاجة حتى إذا كم كان أكبر إصبح قد اخترق عينه فإنه سيقدم للناقد وللتاريخ الأبي منجماً ثميناً من الملامات! ولنلخذ مثالاً : فهذه الإفادة على رأس مدام بوفارى : «إن الفسجر الذي تسبيه لى الكتابة الرديئة لشانفلورى ولمواقعين المرعمين لم يكن بلا تأثير في إنتاج هذا العمل إمضاء جوستاف فلوبيري، أي ضوء سيسلطه ذلك على التاريخ الأدبى للنصف الثانى من القرن التاسع عشر وأى بلاهات سيوفرها على أساتذة بلاغة المستقبل، (١٧) . ولغياب ماهو القرن التاسع عشر وأى بلاهات سيوفرها على أساتذة بلاغة المستقبل، (١٧) . ولغياب ماهو

<sup>(</sup>VY) خطاب من بول اليكسيس ريد في كتاب جوستاف طريير وأصدقاك بقام 1 البالات من بريل اليكسيس ريد في كتاب جوستاف طريير وأصدقاك بقام 1 البالات على تكويل وتحرير جورية مكرة عما كانت إجابة بوليل عمل ماهاد تقد كرة عما كانت إجابة بوليل عمل ماهاد تقد كرة اكثر وضعوا من المناسبة بوليل على المناسبة على المناسبة عن المناسبة المناسبة من أنه مكتوب في شاماً اكتراسبة مناسبة عن شامل المناسبة من أنه مكتوب في شاماً اكتراسبة عن مقال عن رضم الواقعية الرامانسية المناسبة على المناسبة المناسبة على المناسبة على

متاح من الإجابات .. المخلصة السانجة، عن استبيان نسقى حول مجمل معالم الطريق وعلامات الإرشاد والتمييز بالمغايرة التي يتحدد بالنسبة إليها المشروع الإبداعي، والتي لا تدل دون شك كما يقول بول الكسيس نفسه إلا على جزء ضئيل مما يعانيه المؤلف من أنواع الجنب والنفور، لن يبقى إلا الاعتماد على التصريحات التلقائية أي التي تكون في الأغلب جزئية ومفتقرة إلى الدقة، أو على مؤشرات غير مباشرة من أجل محاولة إعادة بناء في أن معاً للجزء الواعى وللجزء غير الواعى في توجيه اختيار الكاتب .

إن تراتب الأنواع وبداخلها تراتب الشرعية النسبية الأساليب والمؤلفين بعد أساسي من حين المكنات . وعلى الرغم من أن هذا التراتب هو في كل لحظة رهان لصراعات متعددة إلا يقدم نفسه بوصفه معطى يجب أخذه في الصسبان وإن يكن ذلك من أجل معارضته وتحويله . وحينما اختار فلوبير أن يكتب روايات كان قد عرض نفسه للاشتراك انطلاقاً من وضع يتسم بالدونية مرتبط بالانتماء إلى نوع أدبي أصغر قدراً . وفي الواقع كانت الرواية تستقبل باعتبارها نوعاً أدنى مرتبة ، أو بالأحرى لكي نقول مع بوداير باعتبارها «نوعاً عامياً دنىء النسب» «نوعاً هجيناً زائفاً» (٢٠١) على الرغم من المكانة المعترف بها للبزاك عامياً دنىء النسب» «نوعاً هجيناً زائفاً» (٢٠١)، على الرغم من المكانة المعترف بها للبزاك الذي لم يرق له قط من جهة أن يعرف أعماله باعتبارها روايات (فهو لم يستخدم قط هذا اللفظ، ما لم يكن للإشارة إلى النوع الفرعى التاريخي على غرار كتابات والتر سكوت أو عمل فلسفى خيالى له مثل رواية وجلد الأحزان») . وقد اجتمعت الأكاديمية الفرنسية التي على المنافرة عام ١٨٦٠ لتتويج روائى – هو أكتاف فييد (٢٠١). وكانت متنابة في النوع الروائي متأخرة عام ١٨٦٠ لتتويج روائى – هو أكتاف فييد الرواية الواقعية ما متدمة جيرميني لاسيرته Germinie Lacerteux وهذه الكبر» بمكانة الشكل الكبير الجاد» .

ولكن فلوبير قد أسهم من خلال ما استشره في هذا الغيار – أي من خلال تعريف معدلً للرواية يتضمن رفضاً للمستوى المنوح لها في تراتب الأنواع – في تحويل الرواية وفي تحويل الرواية وفي تحويل الرواية وفي تحويل التمثل الاجتماعي للنوع وخاصة بين أقرائه – كل الروائيين نوى الطموح وخاصة أنصار النزعة الطبيعية الذين عاملوه باعتباره زعيم المرسة. وقد سمح له الاعتراف الذي أحرزه – لدى الكتاب والنقاد المعترف بمكانتهم بأن يلقى اعترافاً داخل عالم المسالونات

<sup>(</sup>٧٧) إن لم ترتق رواية عادات السلوك براسطة الذوق الرابعي الطبيعي الدفاف فإنها تفاصر بأن تكون مسطمة بل حتى .. عميمة الجديء تماماً . وإذا كان بلزات قد صمنع من هذا الذوع الوضيع شيئاً مثيراً الإصحاب مقدماً دائماً في الأماً في الأغلب فذلك لاته القي في بكل وجوده (الأعمال الكاملة ليوبلير الجزء لا من ١٧١) ويؤجؤ فإنه يذهب إلى أن هذا اللوع الهجين الذي لا تدوف لشلك حدود يجب القائد عن طريق موهبة خاسة عثم مدينة (الكاكر الجديل)،

<sup>(</sup>٧٤) ب. مارتينو والرواية الواقعية أثناء الامبراطورية الثانية، مصدر سابق ص ٨٠. وفي نقد ساحق لضطاب القاء موسيه في الاكاديمية أنتقد فلوبير تراتب الأنواع وإدعان موسيه له (فلوبير خطاب إلى لويز كولي ٢٠ مايو ١٨٥٠) .
(٢٠) P. Martino, Le Roman réaliste sous le second Empire, op. cit P.9

الذي كان مستبعداً أمنه كما رأينا الروائيون «الواقعيون» بل والممثلون الاكثر بروزاً النوع الادبى السائد رسمياً وهم الشعراء البارناسيون، وأن يفرض فيما هو أبعد من المجال الثقافي بمعنى الكلمة امترام ذلك النوع الادبى بعد أن أسبغ عليه تاريخ طويل وآباء نبلاه مؤسسون، بعضهم طالب هو يهم مثل سرفانتيس ويعضهم ماثلون في كل الأذهان المثقفة مثل بلزاك وموسيه، وحينئذ استطاع جوستاف بادنش (الناقد ١٨٠٨ – ١٨٥٧ الأدبى الذي انتقل من الرومانسية إلى عقاشية مجلة العالمين) أن يكتب أن «الرواية تطأ اليوم أعلى قمم الفسفة المسمد» (شمر»).

ولحظة أن شرع فلوبير في كتابه روايته الأولى لم يكن هناك روائي في اتساع مدى بلة اك، ولكن كانت تذكر أسماء يون رابط مثل، أوكتاف فوبيه وساندو وأوجبيه وفيقال وأبق About وميرجيه وأشار ودي كوستين ، وياريي وأورڤيي وشانفلوري وياربارا ، وإليهم ينبغي أن نضيف كما بالحظ جان برونو(٢٠) كل رومانسي الدرجة الثانية، الذين تم نسيانهم اليوم تماماً ولكنهم كانو) في ذلك الوقت أكثر الكتاب رواجاً (أعلاهم مبيعاً) best sellers بالإنجليزية في الاصل، أمثال بول دي كوك وجانان ديلافيني وبارتيامي ، وفي هذا العالم المختلط في عيوننا على أقل تقدير تعرف فلوبير على نوى قرباه في الأدب، وقد كان رد فعله عندفاً ضد كل ما يمكن تسميته أدب النوع (المناظر القصصية الشعبية المألوفة) "Littérature de genre" عن طريق المائلة التي اقترحها بنفسه مع رسم المناظر القصصية الشعبية المألوفة في تصوير النوع peinture de genre (وكلاهما يضفي طابعاً مثالياً أخلاقياً على حوادث الحياة اليومية) ، الفورفيل والروايات التاريخية كما يكتبها ييما والأوبرا الهزلية (تبادل الغناء مم الكلام العادي)، دون أن ننسى بداهة الروايات المكتوبة على طريقة بول دى كوك (جاري ريمون، عذراء بلڤيل وحلاق باريس .. الخ) التي تتملق الجمهور بأن ترد له مبورته الخاصة في شكل أيطال نوى نفسيه منسوخة مباشرة عن الحياة اليومية البورجوازية الصغيرة . كما تمرد على الابتذال المثالي والنضم أو الإنسكاب العاطفي عند أوجييه أو فوييه. وقد عرف الأخير نجاحاً هائلاً عام ١٨٥٨ ، أي بعد ظهور مدام بوفاري، عند نشر «رواية شاب فقير» وهي قصة رومانسية عن تعاسة مكسيم أوديو Odiot ماركين شانسي يوتيريف Champcey d'Hauterive ، الذي دفعه والده إلى الخراب وأرغم على أن يكسب عيشه بوصفه وكيلاً لأعمال عائلة لاروك Laroque وانتهى أمره بزواج وريثة آل لاروك بعد تقليات صاغبة غريبة .

<sup>(75)</sup> G Planche, Pontraits litteraires, t.II p. 420 cité pay J Bruneau Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, op. cit, p. 111

<sup>(</sup>٧٥) بلانش في «صور أدبية» استشهد بها برونو في كتابه البدايات الأدبية لجوستاف فلوبير ص ١١١ . (٧٦) برونو نفس المصدر من ٧٢ وما بعدها .

ولكنه لم يقع لهذا السبب في معسكر الورائيين الملقبين «بالواقعيين» أمثال دورانتي وشانفلوري (أو في القطب الآخر معسكر الفن البورجوازي عند فييدو رأبو أو الكسندر ديما الإبن) الدنيا يناهضون مثله نفس الخصوم، ولكن الذين يحدون أنفسهم على الخصوص ضد الرومانسية وضد كل محترفي الأنب العظام الذين كان ينترى أن يندرج بينهم: «بالنسبة إلى الجميع على وجه التقريب، أدى غياب الدراسات الكانسيكية . إلى الجهل بكيف يقوم المر بالتحليل أو بالتفكير مادام لايعرف ما هي الميتافيزيقا ولا ما هي السيكولوجيا ولا ماهو المرب التحليل أو بالتفكير مادام لايعرف ما هي الميتافيزيقا ولا ما هي السيكولوجيا ولا ماهو المناق . المناق ويتالو وتين، المناقب منهم أن ينطقوا أسماء ستندال وميريمبه وسانت بيف ورينان ويرتلو وتين، إذا استثنينا جوزيف ديلورم Delorme ومؤلف «كولومبا» (ميريميه) فهذان الإسمان هما كل

وكان الواقعيون الأوائل أي ذلك القسم من الموجه البوهيمية الثانية الذي اعتاد أن يجتمع في الضمسينات في مقهى أندليه في شارع هوتفيى أو على الضفة اليمنى في مقهى الشهداء حول كوربيه وشانظورى (أمثال بورانتي وباربارا وبينوييه وبوبون وماتير وبلوكيه وفاليس ومونتيج وسلفستر، وكذلك من ناحية الفنانين ونقاد الفن أمثال بوبقان وشيناقار، وكاستاناري وبريوت) يفصلهم كما هرواضح مجمل من الضصائص الاجتماعية وعلى الاخص أصلهم الفقير ورأس مالهم الثقافي الهزيل عن المسكرين اللذين يضمعون أنفسهم في معارضتهما على أرضية المراعات الرمزية . أما ما كان يجمعهم بالإضافة إلى قرابة التطبع، فهو رفض النزعة المحافظة الرسمية رفضاً معادياً للإنقياد، وهو مايقذفهم نحو كل التيارات الجديدة نوعاً ما، ونوق الملاحظة النقية وتحدى النزعة الغنائية، والإيمان بسلطة العلم وموقف النفور وربما الرفض من كل تراتب في الأشياء أن الأساليب، وهو موقف يؤكد نفسه في حق قول كل شيء، وفي حق كل شيء في أن يقال .

# فلوبير والواقعية

كان دورانتي وشانظوري يريدان أدباً قائماً على الملاحظة الخالصة، الاجتماعية الشعبية مستبعداً كل استقصاء في المعرفة، وكانا يعتبران الأسلوب صفة ثانوية . كما كانا أكثر استعداداً للتشدق في مقهى الشهداء ضد انجرس (زعيم المدرسة الكلاسيكية ضد الرمانسية) وموظفي الفنون الجميلة الرسميين ومع كوربيه وميرجيه وموسليه Monseleh ، أي من أجل الهدم والبناء معا . لقد كانا منظرين متوسطى القيمة قليلي الإطلاع، جاءاً إلى المجال الثقافي ذي الاستعدادات البورجوازيسة الصغيرة والمدركة باعتبارها كذلك بروح جادة واستعدادات نضالية قد تكون في الأغلب انعزالية وقائمة على المارضة والنفور من

<sup>(</sup>۷۸) استشهد بتلك الفقرة ي . بوڤييه E. Bouvier في المعركة الولقعية 1857 - 1844 المتشهد الك الفقرة ي . بوڤييه المحالات ال

الاتطلاق الجمالي ، رُد على ذلك أنهما لم يقيما أي اختلاف بين المجال السياسي والمجال الفني (فهذا هو عين تعريف الفن الاجتماعي)، فقد استوردا أيضاً أنماط فعل وأشكال تفكير سارية في المجال السياسي، كما اعتبرا النشاط الأدبي التزاماً وفعلاً جماعياً مؤسساً على المشود الجماهيرية المنتظمة والشعارات والبرامج ،

وكان يورهما حاسماً في البدايات، فهما اللذان في الخمسينيات عبرا عن تمرد الشباب ونظماه وأقاما أماكن المناقشة حيث جرى إنضاج الأفكار الجبيدة ابتداء من فكرة حزب للجديد أطلق عليه إسم الطليعة، ولكن كما يحدث على الأغلب في تاريخ الحركات الثقافية (تمكن المقارنية بالتاريخ المديث للحركة النسوية) فإن حماس وإنفعال المحركين والمناضياين يفتحان الطريق وبتركان المكان لنزعة احترافية عند المبدعين الذبن بمتلكون الوسائل الاقتصادية والثقافية من أجل تحقيق عملي اليوتبيات الأدبية والفنية التي أعلنها سابقوهم الأشد حرماناً في المقاهي والجرائد (مثل بورانتي الذي كان يبعثر أراءه النقدية في الصحافة)، بل ويمتلكون وسائل استعادة الحريات والقيم الأرستقر اطية للقرن الثامن عشر على مستوى أعلى من التطلب والإنجاز.

إن التعارض بين الفن والمال الذي فرض نفسه باعتباره إحدى البني الأساسية لرؤية العالم التي سادت بمقدار ما يؤكد المجال الأدبي والفني استقلاله الذاتي(٢٩) عاق العناصير الفاعلة كما عاق المجللين (وعلى الأخص حينما قادهم تخصصهم قادتهم ميولهم الأدبية أي الاثنان مماً إلى رؤية مثالية لوضم الفنان في القرن الثامن عشر) عن إدراك ما أشار إليه نولا من أن «المال قد حرر الكاتب، لقد خلق المال الآداب المعاصرة» (٨٠) وقد ذكرنيا زولا بعبارات قريبة جداً من تلك التي استعملها بودلير أن المال هو بالقعل الذي حرر الكاتب من التبعية للرعاة الأرستقراطيين والسلطات العمومية، وقد دعا في مواجهة انتقادات أنصار المفهوم الرومانسي للقضية أو للرسالة الفنية إلى إدراك واقعى للإمكانات التي يتيجها حكم المال للكاتب : «ينبغي قبولها دون ندم أو صبيانية وينبغي الاعتراف بكرامة وقوة وعدالة المال ويجب الاستسلام للروح المديدة ١٠(٨١).

(هذه الاستشهادات منقولة عن مقال. وأشوات W. Asholt (AY) وقد حلل فيه مواقف دي قنى Vigny مقدمة مسرحية شاترتون ١٨٣٤ . وميرجيه مقدمة مناظر من حياة البوهيمية ١٨٥٢ - وفاليس Valles مقدمة كتاب المال ١٨٦٠ وزولا حول العلاقات بين الكاتب والمال).

<sup>(</sup>٧٩) من المكن الإشارة فيما يتعلق بالاختيار بين «المدارس الكبرى» المختلفة إلى أن التعارض بين الفن والمال، بين الثقافة والاقتصاد هو أحد أطر الإدراك والتقييم الأكثر جوهرية لمسفوفة التقضيلات السماه بالتطبع (كتاب المؤلف (بورديو) نبالة الدولة ص ٢٢٥) ومابعدها P.Bourdieu, La Noblese d'Etat, Paris, Minuit, 1989 . p 225. (80) E. Zola acuvres Completes, Paris, Bernouard, 1927 - 1939 t XLI p. 153

نولا – الأعمال الكاملة الجزء ٤١ من ١٥٢

vue d'études vallésiennes m'1, 1984 p.5 - 15 .

لد استشاط فلوبير غضباً بعد أن أصبح معروفاً بأنه زعيم المدرسة الواقعية، بعد نجاح مدام بوفاري الذي تطابق حدوثه مع انصدار الحركة الواقعية الأولى : «بعتقد الناس أنني مولِم بما هو واقعي على حين أنني أمقته، فقد شرعت في كتابة الرواية بغضاً للواقعية، واكتنى لا أبغضها بقس أقل من المثالية الزائفة التي نسخر منها بمرور الزمان،(٨٣) . إن تلك الصيغة (التي أوضحت قيمتها المادية) تطرح مبدأ الموقم المتناقض بالكامل القريب من أن يكون مستحيلاً الذي سيمضى فلوبير في تشكيله، والذي سيتبدى طابعه المستعصى على التصنيف في المجادلات غير القابلة للحسم التي استثارها هؤلاء الذين يريدون جذبه نحق الواقعية وأوائك النين بريدون - في الزمن القريب - أن يضموه إلى جانب النزعة الشكلية (والرواية الجديدة عند روب جربيه وأمثاله)، كما تتبدي في الطريقة التي بلجأ إليها الكثيرون في أغلب الأحوال من أجل تصنيفه إلى طريقة «الجمع بين المتناقضات (إرداف الخُلف-OXy more) فنجد أن فرانسيسك سارسي Francisque Sarcey يطلق عليه البارناسي الجديد في النش» كما يتحدث مؤرخ عند تناوله عن وإقعبة الفن للفن»(AE) ، وإذلك بنبغي له أن يجمع في نفس الوقت منجزات الواقعيين التي يحيط بها النسيان اليوم (باستثناء كوربيه الذي بعد إيضال التعديلات اللازمة mutatis mutandis يصبح بالنسبة إلى مانيه قريباً من مكان شانفلوري بالنسبة إلى فلويير) إلى منجزات الذي يعارضونهم في كل شيء، وفي الممل الأول في موقفهم الاجتماعي ورؤيتهم الاجتماعية، مثل جوتييه (مؤلف مقدمة «مدموازيل دي مويان» ، والأستاذ المنزه عن الخطأ الشكل الخالص)، ويودلير أو حتى «البارئاسيين دون أن نتكلم عن الرومانسيين مثل شاتويريان أو كل الأسلاف العظام الذين يجهلهم أو يستنكرهم هواة الجديد بأي ثمن، أمثال بوالو ولافونتين أو يوفون الذين ظل يقرأهم مثايراً. وهو بذلك يحقر عمله داخل تاريخ الأدب بدلاً من أن يضع نفسه بيساطة داخل الأدب المعاصر، كما يفعل الذين يطيعون هاجس أن يصنعوا الأنفسهم مكاناً بالنسبة إلى جمهور معين – وهو. بواسطة ذلك بسهم في خلق استقلال المجال .

ومن المعروف أن ظوبير قال إنه كتب «مدام بوفارى» منفوعاً بكراهيته للواقعية» وفى المقيقة، بكراهية للواقعية» وفى المقيقة، بكراهية أو بازدراء على وجه الدقة، للوعظ وإثبات القضايا والتشدق وكل الاستعدادات البورجوازية الصغيرة التى تعبر عن نفسها فى ذلك، وهو ما كان فلوبير ينتوى الهرب منه فى عدم القابلية المطلقة للانفعال الذى صدم كثيراً من المقبين التقدمين والمحافظين على السواء ابتداء من شانفلورى وبورانتى : «لا يوجد انفعال أو عاطفة أو حياة

<sup>(</sup>AY) فلوبير خطاب إلى إدماريجيه دي چينيت ، (84) G. Michaut, Pages de Critique et d'histoire Littéraire, 1910 p. 117 . cite par P. Martino, Le Roman réa-

الفقد sous le second empire, op. cit. p. 156 - 157.

<sup>(</sup>Ab) ج ، ميشد، صفحات من النقد والتاريخ الأنبى كما استشهد بها مارتينو فى كتابه الرواية الواقعية أثناء الامبراوطوية الثانية مرجع سابق ص ١٥٦ - ١٥٧ .

في هذه الرواية، بل قوة ضخمة لعالم من علماء المساب قام بإحصاء وجمع كل ما يمكن أن يكون هناك من حركات أو خطوات أو وقائع ذات وزن في الشخصيات والأحداث والباثد المطاق. إن هذا الكتاب تطبيق أنبي لحماب الاحتمالات(٨٠٠) .

إن حير اتخاد المواقف أو شغل المواقع الذي يعيد التحليل بناءه لا يقدم نفسه كما هو عليه أمام وعي الكاتب، وهو ما يدفع إلى تفسير خياراته باعتبارها استراتيجيات وأعية للتميز. إنه ينبئق في فترات متباعدة وقطعة بعد قطعة، وعلى الأخص في لحظات الشك حول للتميز الإختلاف الذي ينتوى المبدع تلكيده حتى في عمله وخارج كل سعى صريح وراء الاصالة الفريدة . «أذى خانة خانف من أن أسقط متحولاً إلى بول دى كوك، أو أن أصنع من نفسى شبيها للبزاك بعد تعديلات تنتسب إلى شاتوبريان»(١٠) «إن ما أكتبه الآن يخاطر بأن يكون شبيها بما يكتبه بول دى كوك لو لم أكن قد وضعته في قالب أدبى على نحو متعمق : يكون شبيها بما يكتبه بول دى كوك لو لم أكن قد وضعته في قالب أدبى على نحو متعمق : المنتف عمن مشروع مؤسس على رفض مزيج ينطوى على خطر الوقوع دون انقطاع بين نارين، (بنيلين خطرين) : إنتى أنتقل على التبادل من التفاصح المسرف إلى الإسفاف نارين، (بنيلين خطرين) ؛ وانتى التناوب سمات بتروس بوريل Pétrus Borel وجاك ديليي

ولكن تهديد الهوية الفنية لا يكون ضخماً بقدر ملموس إلا حينما يتمثل في شكل لقاء مع مؤلف يشفل داخل المجال موقعاً تريباً جداً في الظاهر . وتلك هي الحال حينما جنب بوييه انتباء فلوبير إلى رواية «بورجوازير مولينشار tes Bourgeois de Molinchari التي ألفها شانفلوري وظهرت مسلسلة في «لابريس» وكان موضوعها الزنا في الأقاليم، وهو قريب جداً من موضوع «مدام بوفاري»(٨٠) . وفي الحقيقة لقد وجد فلوبير دون شك في ذلك فرصة لتلكيد اختلافه : «لقد كتبت مدام بوفاري لكي أكدر صفو شانفلوري . لقد أردت إثبات أن الأحزان البورجوازية والعواطف المبتدلة تستطيع أن تكون دعامة للغة جميلة (٨٠). وبعبارة أوضح لقد اخترع في المعارسة، داخل الجهد الذي خلق به نفسه بوصفه «مبدعاً» المبدأ

<sup>(85)</sup> E. Duranty, Le Réalisme, No5, 15 mars 1857 p. 79, Cité par. et R. Descharmes et R. Dumensil Autour de Flaubert, Paris, Mercure de France, 1912.

<sup>(</sup>٨٥) دورانتي مجلة الواقعية العدد الخامس كما استشهد بها ديشارم دومينسيل في كتاب «حول غاربير»

<sup>(</sup>٨٦) فلوبير : خطاب إلى لويز كوايه ٢٠ سبتمبر ١٨٨١ .

<sup>(</sup>۸۷) فلوپیر : خطاب إلی اویز کوایه ۳۰ سیتمبر ۱۸۵۷ ، (۸۸) فلوبیر : خحطاب إلی ارنست فییدو آخر توفمبر واول دیسمبر ۱۸۵۷ .

<sup>(</sup>۸۹) فلوپیر خطابات إلی لوی بوییه، ۲ و ۱۰ أغسطس ۱۸۵۶ .

<sup>(ْ</sup>٩٠) استشهد بها أ. ألبالات في كتابه جوستاف فلوبير وأصيقاؤه مرجع سابق .

الحقيقى لهذا الاختلاف: علاقة متفردة تتميز بالصبيغة الفلربيرية، بين إرهاف الكتابة الدقيقة والعادية المتقلق المنابة الدقيقة والعادية المترافة المنابة المروضوع، تجعل بينه عناصر مشتركة مع الواقعيين أو الرومانسيين أو حتى مؤلفى مسرح البوليفار ((۱): ، وهي نوع من التنافر أو النشان، يسترجع في كل لحظة مسافة المفارقة أو المحاكاة الساخرة بين الكاتب ومرائق الكتابة ألاخرى مثل العاطفية المفرطة المملة لروايات شانفلورى اقصص دورانتي في حالتنا هذه. الأخرى مثل العاطفية المفرطة المملة لروايات شانفلورى القصص دورانتي في حالتنا هذه. القدرة على النفى لا يترب جيداً، فالتعالى الأرستقراطي الذي هو مبدأه والذي لا يستبعد قد أما للتمنى لدى الواقعيين : «نعم إن الكلمة الكبيرة قد أطلقت: لقد كان فلوبير بورجوازياً، ومن أشد البورجوازيين الذين يمكن أن نراهم لياقة وتحرجاً وحسناً في السلوك ، وكان يقولها بنفسه في اغلب الأحوال، فخوراً بما يتمتم به من احترام، ويحياته كلها المكرسة للعمل، ولم يعقه ذلك من أن ينجح البررجوازيين، وأن يصمقهم في كل مناسبة بكل أنواع حدته الغنائية [...] ولحسن الحظ كان يوجد إلى جانب فنان الأسلوب البارع، والبلاغي المجنون ببلوغ الكمال فيلسوف أيضاً داخل فلوبيد. إنه أكبر دعاة النفي والادعى وقد الخرجة عن طوره، فهو لم يكتب صفحة واحدة إلا لكي يعمُق لنا حقرة تشير إلى مذهب وقد الحرجة عن طوره، فهو لم يكتب صفحة واحدة إلا لكي يعمُق لنا حقرة المعرود).").

ويمكن «بين قوسين» أن نرى برهاناً بالعكس a contrario على الميزة الخلاقة لهذا التوتر في الضعف الأقصى لأعمال فلوبير المسرحية، حيث هزم هذا التوتر على وجه التحديد نفسه، وإذا كان فلوبير قد ألف كثيراً من المسرحيات عرفت جميعها سقوطاً مدوياً، وفشل في المسرح فشالاً برشى له، فإن ذلك يرجع دون شك إلى الاحتقار الذي كان يكنه لأمثال بوبسار وأوجييه وساردو وديما الإبن ولعدد آخر من كتاب مسرح القويفيل الناجمين. فهم عنده لا يصلحون إلا لإقامة مسرح للدمي ولجذب خيوطها الغليظة، قد دفعه هذا الاحتقار إلى الستسلام للمبالغة في

المرح المولد ٢٣ عدد ٣ - ١٨٠٤ من ٢٠٠ - ٢٧٠ . تاريخ المسرح المجلد ٢٣ عدد ٣ - ١٨٠٤ من ٢٠٠ - ٢٠٠ . (92) É. Zola, les Romanciers naturalistes, Paris, Fasquelle, 1923, P. 184 - 196

إميل زولا . الروائيون الطبيعيون» باريس ص ١٨٤ – ١٩٦ .

تقديركل ما يحدد المنطق الخاص بالمسرح في عيند (١٩٦)، وكما يتضع في مسرحية «المرشح»، وهي هجائية لطرائق السلوك السياسية كتبت في شهرين، وأنحى قيها باللائمة على كل وهي هجائية لطرائق السلوك السياسية كتبت في شهرين، وأنحى قيها باللائمة على كل الأحداب على الأوليانيين (أنصار لوى فيليب) وأنصار الكونت شامبور Chambord والرجعيين من كل إنجاه وكذلك على الجمهوريين، لقد اختار أن يقول قولاً غليظاً وأن يهاجم الصغين من كل إنجاه وكذلك على الجمهوريين، لقد اختار أن يقول قولاً غليظاً وأن يهاجم الصغات وأن يجسد شخصيات بلا رهافة قريبة من الكاريكاتير، وأن يكرر عن طريق الحديث المفتعل «على حدة» إيضاح المسائل شديدة الوضوح، وأن يقع في البرهنة المجردة التخطيطية . وبإيجاز إنه كف منذ أن أنهمنا منافقه المؤلفين الناجمين عن أن يكون ظوبير بدلاً من أن يستحوذ، على مشروعهم عن طريق إعادة تعريفه وترجيهه ضدهم أي ضد الأشياء السهلة التي يتأقون معها .

## الكتابة الهمتازة من الهبتذل

إن صيغة «الكتابة المتازة عن المبتدل» في شكلها شبه المستحيل الجامع بين الأضداد تركن وتكلف كل برنامجه الجمالي . فهي تعطي فكرة صحيحة عن الوضع الذي تورط فيه بمحاولته عصالحة الأضداد ، أي المطالب والتجارب المرتبطة في المتاد بمناطق متعارضة من المحيز الاجتماعي والمجال الأنبي، ومن ثم فهي لا تقبل التوفيق فيما بينها من الناحية المحيز الاجتماعي والمجال الأنبي، ومن ثم فهي لا تقبل التوفيق فيما بينها من الناحية الاجتماعية المنطقية (المسرسوارجية) . وفي الحقيقة لقد اتجه تحر أن يفرض في الأشكال الاكثر انشفاضاً وتفاهة لتوع أبيي يعد هابطاً - أي في للموضوعات المتي متناولها الماقت الوكد على المتعيز (الشعر)، مثل المنطقة المحددة المتي المنطقة المحددة المحددة المنطقة الشكل المتي فرضها تيهفيل جويتيه ومن بعده البارناسيون في الشعر، مند الطفع العاطفي والقوالب الأسلوبية السهة النزعة الرومانسية . وهذا العمل الفذ الذي يظهره التحليل لم يكن مقصوباً بذاته، لأن ظويير لم يضم جويته في تعارض مع اسانطوره التحليل لم يكن يهدف إلى مصالحة الأضداد أو إلى مناهضة إسراف أحدهما شانظوري أن العكس، ولم يكن يهدف إلى مصالحة الأضداد أو إلى مناهضة إسراف أحدهما وأنف أحدهما وأنف الخالص كما وقف ضد الواقعية . وكان هنا مايزال قريباً من بوبلير أو من مانيه، وشعر بقد مماثل من النفور من المائية، وهي مادية تربد مناش من النفور من المائية الموتبة بقد مقد مناهدة وتبعد وقد منظرة من عليه ألهد وتبعد وشعر بقدر مماثل من النفور من المائية، وهي مادية تبدر من تبدر أن متحاكي ماهو واقعي

<sup>(</sup>٩٤) فلوبير خطاب إلى لويز كوايه ١٧ سبتمبر ١٨٥٣ ، وبالت هذه الفكرة تماويه بطريقة تقترب من أن تكون فكرة متسلطة طوال وقت تحرير مدام بواثاري .

محاكاة القردة ولكنها تجهل مادته الحقيقية، أي لغة الكتابة الجديرة باسمها باعتبارها مادة البناء المرددة للصدى (جهاز الصراخ) المحمل بالمعنى، كما يشعر بالنفور من المثالية المفشوشة المجانية للفن البورجوازى: «فالفن لا يجب أن يكون لعباً بالدمى على الرغم من أننى مناصر مفتتن بمذهب الفن للفن، مفهوماً على طريقتى (دون ريب)(١٩٥).

لقد طرح فلوبير التساؤل أسس نمط التفكير السائد نفسها، أي المبادىء المشتركة الرؤية ولتصنيف مكونات الرؤية التى تؤسس في كل لعظة ذلك «الإجماع» حول معنى العالم، والشعر مقابل النثر والشعر مقابل النثرية، والغنائية مقابل الابتذال، والتصور مقابل التثفيد، والفكرة مقابل الابتذال، والتصور مقابل التتفيد، والفكرة مقابل الاكتابة والموضوع مقابل طريقة الأداء .. الغ . إنه يلغى الصود وأنواع التنافر (عدم القابلية الإمتزاع أو المؤلفة) التي تؤسس النظام الإدراكي والإتصالي صبخ النثر بإلطابم الشعري وضامة تطبيق مقلييس الشعر على ما هو عادي نثري، وبهذا مصبح النثر بإلطابم الشعري وضامة تطبيق مقلييس الشعر على ما هو عادي نثري، وبهذا المعنى يمكن تبرير الكتابات الانتقادية الأولى عن مدام «بوفاري» التي رأت في هذا العمل طريقة الاتقادات الموجهة إلى مانيه مستنكرة في لوحة «أوليمبيا»، (وهي لا مرأة عارية ممثل «الديموقراطية على فراشها في تفصيلات مباشرة خارجة على المواصفات الكاديمية) ممثل «الديموقراطية في الأدب (شريطة أن الديموقراطية في الأدب (شريطة أن الديموقراطية أن الديموقراطية في الأدب (شريطة أن الابتناء المنظم والديموقراطية أن الديموقراطية في الأدب (شريطة الإنتقياد المنطقي، ولم نزعة الإنتقياد الأخياضي، وإنظام المقلى.

ومن المفهوم أن المشروع سيظهر أمام نفسه دون انقطاع بوصفه شكلاً من الجنون: إن الرغبة في إعطاء النثر إيقاع الشعر (مع بقائه نثراً شديداً النثرية)، وفي كتابة العياة العياة العياة العياة المادية كما يكتب المرء التاريخ أو الملحمة (دون تشويه الموضوع أو تحريفه) قد يكون أمراً حافظاً بالسخف دفذلك ما كنت أتطلبه من نفسي أحياناً ولكن ريما كان ذلك أيضاً مسعى علاماً متسمًا متعمل علامة الاستكار الشديد»(٩/)

<sup>(</sup>٩٥) فلوبير خطاب إلى الكونت رينيه دي ماريكور . أغسطس سبتسبر ١٨٥٥ .

<sup>(</sup>١٣) ومكيد المستكر من فيهيد دي موران ما Duvergier de Hauranne, مناطقة المناطقة أعد المناطقة على العزبان الفاصدة الترف البريجياني، ولكنها لا تعرف معظم الوقت إلا محافة أعد المناطقة على العزبان الفاصدة للأخلاق مثل الفائل الذي تقتري إصلاحة، إن الإنمام هو إضغاء المثالثة على الإنجال نفسه على المواضعية المناطقة برياسطة الانكباب نفسه على المواضعية المستويدة المناطقة ا

<sup>(</sup>١٧) فلوبير خطاب إلى لويز كوليه في ٢٧ مارس ١٨٥٣ .

إن الرغبة كما لا يزال هو يقول في «صهر الغنائية والمتبذل»، معناها التصدي لمحنة مقلقة عسيرة التحمل من جانب الذين تنحصر مهمتهم في تحريك الصدام بين الأضداد. وفي المقيقة إنه لم يكف طوال كتابة مدام «بوفاري» عن الكلام عن معاناته التي كانت تنقلب أحياناً إلى يأس : فقد كان يقارن بين نفسه ومهرج يقوم باستعراض مهارته الفائقة، ملزماً بأداء «تمارين رياضية عنيفة»، ولكنه ينحى باللائمة على المادة »المنفرة» «السافلة» في منعه من «الصراخ» بموضوعات غنائية، وإنتظر في نفاد صبر اللحظة التي يستطيع فيها من جديد أن ينتشى بالأسلوب الجميل . ولكنه ظل على وجه المصوص يعيد قول إنه لا يعرف على الوجه الصحيح ما هذا الذي يفعله، ولا ما ستكون نتيجة هذاالجهد ضد الطبيعة، ضير طبيعته على أي حال الذي هو بصعد أن يفرضه على نفسه، «لا أعرف شبئاً عن ماذا سيكون الكتاب، واكتنى أجيب أنه سوف يكتب، وكان الضمان الوحيد أمام ما لا يمكن التفكير فيه هو الشعور بعظمة الإنجاز الذي يتضمن مزاولة ضخامة الجهد بقدر الصعوبة غير العادية للمشروع: «ساقدم الواقع مكتوباً وهو أمر نادر» الواقع متحولاً إلى كتابة»: وبالنسبة إلى كل ذهن قد تشكل وفقاً لماديء الرؤبة وتصنيف الرؤبة التي بشت ك في امتلاكها كل المنضرطين بين ١٨٤٠ و١٨٦٠ في معركة الواقعية الكبرى، كان التعبير يتضمن بداهة الجمع بين ضدين . فالقول عن كتاب أي عن نص مكتوب كما يفعل فلويس أنه «مكتوب» ليس مجرد تحصيل حاصل، إنه تأكيد على وجه التقريب لما قاله سانت بيف حينما صرح قائلاً عن مدام بوفاري : «إن صفة ثمينة تميز السيد جوستاف فلوبس عن الملاحظين الآخرين الأكثر أو الأقل دقة الذين يتباهون في أيامنا بتصوير الواقم تصويراً أميناً والذبن ينجحون في ذلك أحياناً، وتلك الصفة هي الأسلوب(٩٨).

ذلك إذن مو تفرد فلوبير إذا مدفنا في ذلك سانت بيف، إنه ينتج نصوصاً مكتوبة تؤخد على أنها واقعية (بحكم موضوعها بون شك)، واكنها تتناقض مع التعريف والمضمر» «الواقعية» من حيث أنها تمتلك في كتابتها «الأسلوب»، ولكن ذلك كما نرى الآن بون شك على نحر أفضل بعيد عن أن يكون بديهياً ، فالبرنامج الذي يعلن عن نفسه في صيغة، كتابة العادى بطريقة متميزة ينكشف هنا على حقيقته، فهو لا يدعو لأقل من كتابة الواقع» (لا لوصغه أن محاكاته وتركه على نحو ما لأن ينتج نفسه في تمثيل طبيعي للطبيعة)، أي إنجاز

<sup>(93)</sup> cite in Bweinberg, French Realism: the Critical Reaction, 1830 - 1870 New York, London, Oxford University Press 1937, p. 165.

ريدت في كتاب رينبرج الواقعية الفرنسية، رد اللمل النقدي من ١٨٢٠ - ١٨٧٠ (بالإنجليزية) وهو تحليل الصجع التي أحصاما المؤلف بدقة متناهية ويستعملها خصوم الواقعية والمدافعون عنها ، ويشير هذا التحليل إلى أن المناقشة والخلاف لم يكينا ممكنين إلا لأن القصوم يتقلون فسطاً على مجموعة من الافتراضات المسبقة المشركة مثل التضاء بين الواقعي والشعوري، وبين الصورة أن الماكاة أن الاستنساخ وبين الأسلوب أو البحث عن أنافة التعبير أن الاختيار. .. الغر

أدب بالتعريف الصحيح ولكنه يدو على الواقعى الأكثر سطحية وعادية وتفاهة والذي بالتقابل مع ما هو مثالي ليس مفترضاً أن يصلح موضوعاً (١٩) للكتابة.

والوجه المقابل لطرح أشكال الفكر السائدة للمناقشة (وهو مافعلته الثورة الرمزية)، وللأصالة المبتكرة للطلقة التى أنجبتها تلك الثورة هو الوحدة للطلقة التى يتضمنها انتهاك حدود ما يمكن التفكير فيه .

وهذه الفكرة التي صارت على هذا النحو مقياساً خاصاً لنفسها لا تستطيع في الواقع 
إن تنتظر أنهاناً تشكلت وفق المقولات ذاتها التي تطرحها للمناقشة، لكي تستطيع التفكير 
فيما لا يمكن التفكير فيه كما يعكس نفسه في الفكر. وفي الحقيقة مما يسترعي النظر أن 
أحكام النقد التي تطبق على الأعمال مبادئ التصنيف التي أعلنت هي إفلاسها تفك عرى 
الترابط غيرالمتصور بين الأضداد، وتختزله إلى هذا الحد أو ذلك من الحدين المتضادين، 
وعلى هذا النحو فقد استنتج مثل هذا اللقد «لدام بوفاري» بثقته في التداعبات المتالة - 
ابتذال الأسلوب من ابتذال الأشياء : «أسلوب شانفاوري (وهذا بمثابة قول كل شيء) الهادف 
إلى الإمتاع ، التأله بلا قوق ولا رحابة وبون رضاقة أو إرهاف. ولماذ أتهيب الكشف عن أبرز 
المسيد فلويير جزء منها، ترى أن الأسلوب أم شديد الفجاجة بالنسبة إليها فهي تحتقره 
وتزدريه، وهي لا تقتصد في سخريتها من المؤلفين الذين يجيدون الكتابة الما فائدتها؟ 
وتزدريه، وهي لا تقتصد في سخريتها من المؤلفين الذين يجيدون الكتابة الما فائدتها؟ 
بلزاك رديئة في بعض الأحيان فقد كان له دائماً أسلوبه ، وهذا ما يلا يجرق أنصار 
شانظوري على الاعتراف بهذر ١٠٠) ...

فهناك إذن هولاء الذين يعترفون للمضمون بالتميز، فيربطون بين مدام بوفارى وبورجوازيو موانشار» لشانقلوري، والغراميات المبتدئه لفيلموريل Vilmorel والبلاهة الإنسانية وهي هجائية ساخرة من المياة البورجوازية لچول نورياك، ومثل هذه الإشارات التي كان يجب أن تخترق قلب فلوبير ... وهناك أيضاً هؤلاء الذين مثل بونتمارتان يتناولون روايات فلوبير وروايات إدمون أبوت في المقال الواحد نفسه، وقد وضع بونتمارتان عنواناً لقاله «الرواية البورجوازية والرواية الديموقراطية»، أو مثل كيفيلليه فلوري Cuvillier-Fleury في جريدة الديبا Débats عند ٢٦ مايو ١٨٥٧ الذي قرب ما بين فلوبير وبيما الإبن. وقد كتب فلوبير . «لاحظ أنهم يتظاهرون بالخلط بيني وبين اليكس الصغير، ومدام بوفاري الخاصة بي هي غادة الكاميليا الآن .. فياللمحغب) .

<sup>(</sup>٩٩) يبدو أن الروايات الصناعية التي تسعى اليوم أعلى الكتب مبيعاً تطبع (وينبغى التحقق من هذا الفرض) منطقاً يسير بدقة في أرتجاء مناكس المقصد القلوبيري : فهي تصور غير العادي بطريقة عادية (بالتريف الأكثر شييماً)، وتستحضر مواقف وشخصيات خارج الماليف ولكن وفقاً لنطق الفهم المشترك ريالفة الأكثر شبها بلغة الحياة اليومية الصالحة لاعتبارها مشيط المالوقاً

<sup>(100)</sup> A Claveau, Courrier franco-italien, 7 mai 1857, cité in G. Flavbert corr.. 1 III, p. 1372 . أ. كلافق صحيفة المررد الفرنسني الإيطالي ۷ مايو ۱۸۵۷ استشهد بها فلويير في مراسلاته

ولكن لقد كان هناك من الناحية الأخرى هؤلاء الأقل عدداً النين كانوا أكثر اهتماماً بالنفة والنيرة والأسلوب، اذلك أدرجوا ظويير في سلك الشعراء الشكليين . فعلى حين كان شانظورى يئسف على إساءة استعمال الأوصاف، وبورانتى على غياب «العاطفة والانفعال والحياة، كان چان روسو في عدد الفيجارو الصادر في ٧٧ يونية ١٨٥٨ يرى في جوتييه مصدر الإلهام المباشر لأسلوب فلوبير الوصفي. كما أن شارل مونسليه Monselet الذي هجر جماعة الواقعيين ليصير أحد تجسيدات روح البوليفار (الدراما الشعبية الهزلية التي تصور المواقف الضماحة للحياة العائلية) قد صور في هجائية معنونة «فوبفيل التمساح» نسخة من فلربير ونسخة من جوتييه تعلنان رغبتهما في إلغاء الإنسانية لحساب الوصف : دفي مسرحية فوبفيلية مصرية – كما يقول جوتيه – يجب ألا يكون هناك رجال أو نساء، فالكائن الإنساني يفسد المنظر الطبيعي، ويقطع الخطوط بطريقة بغيضة ويشوء عنوية الأفاق، إن الإنسان كائن زائد عن الصاحة في الطبيعة – طبعاً طبعاً ! كما يقول المؤيية المربع المربع الم

وايس في ذلك ما يدهش أو كان فلوبير هو الوجيد الذي تجنب تلك الرؤية المنقسمة، والذي استعاد داخل الإدراك تجرية التوبّر وهي أساس استعراض المهارة الفائقة في استخراج ما الأكثر فجورا من مزمار المتسولين الذي أبلاه الاستهلاك أي «المرأة الزائية»: «أسلوب عصبي، فتان دقيق استثنائي على قماش خشن غليظه، «العواطف الأشد سخونة وغلياناً داخل المغامرة الأكثر تقاهة» . إن ما يصنع الأصالة الجذرية لقلوبير وما يضفي على عمله قيمة لا مثيل لها، هو بخوله في علاقة قد تكون سليبة على أقل تقدير مع محمل العالم الأدبي، الذي يغوص في أعماقه، ويتحمل تماماً أعياء تناقضاته وصعوباته ومشاكله . ويترتب على ذلك أنه ما من فرصة الإحاطة الحقيقية بتفرد مشروعه الإبداعي، ولتقديم عرض تحليلي له إلا بشرط السير في إتجاه عكسي بكل دقة بالنسبة إلى أولئك الذين يقنعون بترتيل ترانيم التمجيد لما هو فريد . فاكتشاف الطابع التاريخي المكتمل للمشروع هو الذي يمكن من تقهم مكتمل لكيف انتزع فلوبير نفسه من الطابع التاريخي المحدد لمسائر تتصيف بأقل قدر من البطولة. وإن تتضم أصالة مشروعه اتضاحاً حقيقياً إلا إذا أعيد إدماجه في الحيز المتكون تاريخياً، الذي جرى تشييد مشروعه داخله، أو يعبارة أخرى إلا إذا تمت محاولة اكتشاف ماذا كان يجب على فلوبير الشاب أن يفعله، وماذا كان يريد أن يفعله في عالم فني لم يكن قد تحول بعد بواسطة ماقد فعله فلوبين نفسه، إنه ذلك العالم الذي نشير إليه ضمناً في تعاملنا معه بوصفه دسلفاً متقدماً»، عندما نتبني وجهة نظر فلوبير الذي لم

<sup>(</sup>١٠١) جوستاف فلوبير وأمعدقاؤه مرجع سابق ص ٤٣.

يكن قد صبار بعد فلوبير. وذلك هو البديل الصحيح لتقديم استباق ملهم ولكنه غير مكتمل لهذا الوضع أو ذاك من المجال الراهن (مثل الرواية الجديدة عند روب جريبه، باسم العبارة الشهيرة لفلوبير التي أسيئت قراعتها عن «كتاب لا يدور على أي شيء») ، وفي واقع الأمر إن هذا العالم المألوف هو الذي يعوقنا عن أن نفهم بين أشباء أخرى الجهد غير المعتاد الذي وجب عليه أن يبذله، وضروب المقاومة الخارقة التي وجب عليه أن يذللها أولاً داخله لكي ينتج ويفرض ما يبدو لنا اليوم بديهياً بفضله إلى حد كبير. وفي الحقيقة لم يكن هناك في المجال ممكن ما وثيق الصلة بالموضوع لم يرجع إليه من الناحية العملية وإن لم يكن ذلك على نحو صريح في بعض الأحيان ، وفي المحل الأول ما سبقت الإشارة إليه مثل الرومانسية المستوخة للمسترح البورجوازي أو «الرواية الأمينة» كما كان يقول يوبلين أو واقعية شانفلوري أو حتى فيرمورل وقد اتخذ الموقف النقيض لمؤلف غراميات متبذلة كما يقول لوك بادسكو(١٠٢)، ولعبوره التي رسم فيها شخصيات تربكوشيه Tricochet وجاستون على الأخص، وهو ما يجب أن نضيف إليه كل أولئك الذين احتمى بهم وانتمى إليهم صراحة: أمثال جوتييه على نخو بديهي وكينيه Quinet (إنجار كينيه المؤرخ اللبرالي الرومانسي المناصر للثورة والمعادي للإكليروس) في كتابه «اليهودي التائه» الذي كان فلويس بعظه عن ظهر قلب ، وعدد كبير من الشعراء ، لقد وجد فيهم - كما وجد في بوالو الذي قرأه وأعاد قراته بون انقطاع، ترياقا للغة الدميمة في صياغة جرازييلا Graziella والقوالب المكررة لجوسلين Jocelyn (بقلم لامارتين) والإنهمار العاطفي الصارخ لموسيه، الذي أخذ عليه فلوبير أنه لم يتغن إلا بانفعالاته الشامية، ويويلين وفييه دي ليل أيم Villier de L'Isle-Adam (قصاص يكتب أقاصيص تهاجم العصر المادي ويحوى بعضها أحداثاً مرعبة) الذي اشترك معه في تقديس الأسلوب والوالع بالقديم وحب الضخامة والوزن الثقيل، وهيريديا Heredia (جوزیه ماریا دی هیربدیا البارناسی الذی بدفل شعره بایماءات أسطوریة وبالطابع التاريخي واللون المطي) الذي أعجبته مقدمته (لترجمة يوميات برنال دياز) ، ولا يجب أن ننسى ليكونت دي ليل الذي أعرب رغم احتقاره للنوع الروائي عن إعجابه برواية «سالامبو» (لقلوبير) ووالقصص الثلاث، له، والذي صاغ في الخمسينات في مقدمات متعددة للكتب تظرية جمالية تأسست مثل نظرية فلوبير على إدانة النزعة العاطفية الرومانسية وشعر الدعاية الاجتماعية، والذي شاركه الاهتمام بالنزعة الحيادية، ونحلة (تقديس) الإيقاع والبقة التشكيلية، وكذلك حب الاستقصاء .

وفي هذا الوقت كان علماء فقه اللغة وعلى الأخص برنوف Bumouf في كتابه «مدخل إلى تاريخ البوذية» وكذلك المؤرخون وعلى الأخص ميشيليه الذي كان كتابه «التاريخ الروماني»

<sup>(102)</sup> Luc Badesen, La Génération poétique de 1860, op. cit, p. 204 (۱۰۲) لوك بانسكو . الجيل الشعري استيتات القرن التاسع عشر مصدر سابق ص ۲۰۶ مامش رقم ۷۶

محطاً لإعجاب هائل من جانب فلويير في شبابه يفتنون الكتاب وعلى وجه الخصوص مديقيه تيوفيل جوتيه الشعاعر الشهير واوي بوريه Bouilhet الذي كان كتابه الأول هديلة على المال الشهير واوي بوريه Melaenis الذي كان كتابه الأول هميانيس Melaenis في اعداد سلامبو . وقد رأى معاصروه فيه شاعراً مبطناً نفسه عملاً بحثياً ضخماً وخاصة في إعداد سلامبو . وقد رأى معاصروه فيه شاعراً مبطناً بعالم (مزيج من الاثنين) (وقد استشاره برايوز (اللحن الشهير) وهو يخاطبه على أنه الشاعر العالم حول ملابس أوبرا «الطروانيون في قرطاج» ، كما عبر صديقه الفريد نيون عصن السفه لأن تواضع فلويير منعه من أن يرفق بنص سلامبو هوامش استقصاء علمية)(٢٠٠)

ولكن العصر كان ينتمى أيضاً إلى جيوقروا سان هيلير Geoffroy Saint-Hilaire (عالم منظور تطوير)، ولامارك وبالمدح على المجيونات من الأحياء القرنسي ٧٧٧ - ١٨٤٤ الذي حاول إثبات وحدة التركيب العضوى للحيوانات من منظور تطوري)، ولامارك وبارون وكوڤييه (مؤسس علم السلالة البشرية وحفرياتها قبل التاريخ)، كما ينتمى إلى النظريات حول أصل الأنواع والتطور: لذلك فقد استعار فلوبير، الذي يشبه البارناسيين في استهداف تجاوز التضاد التقليدي بين الفن والعلم، من العلوم الطبيعية والتاريخية لا التبصر في المعارف وحده بل نمط التقكير الذي يعيزها والملسفة المستخلصة منها، مثل النزعات المتمية والنسبية والتاريخية. وقد وجد فيها بين أشياء أخرى إضفاء المشروعية على فزعه من مواعظ الفن الاجتماعي، وعلى استحسانه للحياد البارد من جانب النظرة العلمية: وإن جمال العلوم الطبيعية في أنها لا تريد أن تثبت شيئاً. وكذلك في رحابة الوقائم واتساع مدى الفكر: ينبغي التعامل مع البشر بنفس طريقة التعامل مع فصائل الفيلة للقرضة والتساسيع، وكذلك دمعاملة النفس الإنسانية بالحياد الذي يضعه الموم الطبيعية العياد هذي العلم الطبيعية الطورة اللهرة الطبيعية العياد الذي فيضعه المرء في العلم الطبيعية العياد الذي يضعه المرء في العلم الطبيعية العياد الذي يضعه المرء في العلم الطبيعية (١٠٠٠).

وكان ما تعلمه فلوبير فى مدرسة علماء البيرلوجيا ومدرسة چيوفري سان ميلير على الأخصر، دناك الرجل لعظيم الذي أوضح مشروعية المسوخ الخرافية» (١٠٥) هو السلوك القريب جداً من الشعار الدوركايمي: «ينبغى معاملة الوقائع الاجتماعية كأنها أشياء» الذي قام بتطبيقه عملياً في «التربية العاطفية».

<sup>(</sup>١٠٣) في مرجمين سابقين جوستاف فلوبين وأصدقائه لألبالات والجيل الشعرى السنينات لباليسكر يتضع أن التاريخ يشفل مكانا شديد الاصية في الجهال الاليي: فجهود اللوبير لكي يصدير اكثر حدقيقة ، وأكثر حياداً كما كان بقال حينتلا، لا تستبعد إدادة أن بصير أكثر «الديلة»، فلحكامه على المؤرخين المتحدين تبير وسينيه وميشيليه ناخذ دائماً دائما في مسابها أساليهم، ويعترح في ميشيليه كرته وساحر الأسارية .

<sup>(\* - )</sup> في مقالة تطال تفصيراً الجدادلة، بين مؤلف ممالاميو ربعالم الآثان قرونيه Prochner وخداسة كل ما يضييفه ربد تقريبر إلى مسالة يرضع الانب إزاء العلم، يبضم جورتيف جيرت rul أن فلويير بيحث في العلوم عن مثل أعلى أسلويي (المقال وين نبورج محرفي (الثل) الأعلى الحجاد)

ر 1. خاتر 1. 1909, Montrall, Longeauxi, 1909, 217 - 192. جيرت : وقدم الألب إزاء العلم؛ الكتابة في فرنسا أثناء القرن التاسع عشد . (ه - ١) قدريم خساب إلى إفريز كيابه في ٧ أكترير ١٨٨٠ .

وسوف نشعر أن قلوبير منفص هناك بكليته، في هذا العالم من العلاقات الذي ينبغي عليه أن يستكشفها واحدة بعد واحدة في بعدها المزبوج، القنى والاجتماعي، وأنه مع ذلك يظل خارج هذا العالم على نحو لا يقبل اختزالاً . وإن يكون كذلك إلا لأن الإندماج النشيط الذي يطبقه يتضمن تجاوزاً . فهو حينما يتخذ لنفسه موقعاً كنّه داخل المحل الهندسي الجميع لمنظورات، في نقطة أعظم توبّر، يكون قد تأهب لدفع مجمل الأسئلة المطروحة في المجال إلى أعلى كثافة لها، وأن يستفيد بالكامل من جميع المصادر المائلة في حيز المكتات والتي تمنح نفسها على خرار لغة ما أو ألة موسيقية لكل كاتب مفرد يوصفها عالماً لا متناهياً من الإكداد.

## عودة إلى التربية العاطغية

إن التربية لعاملفية هى دون شك الرواية التى تقدم أشد الأمثلة اكتمالاً على تلك المواجهة مع مجمل المواقف وثيقة الصلة بالموضوع . فهذا العمل بحكم موضوعه يحفر مكانه عند تقاطع التقليدين الرومانسى والواقعى . فمن جهة هناك اعترافات فتى العصر لموسيه وتراجيديا «شاترتون» لألفريد دى قيني Dovigny وكذلك الرواية المسماة بالحميمة كما يلاحظ جان برونو التى وتحكى أحداث الحياة اليومية وتطرح فيها المشاكل الجوهرية، والتى لانها تتناول وقائع مبتذلك وتدعو إلى الأخلاق في الأغلب، يمكن اعتبارها بشيراً بالرواية الوابية ذات الوسالة (١٠) .

ومن جانب آخرهناك الموجة البوهيمية الثانية التى كانت اليهميات المميمة على الطريقة الرومانسية (مثلما هي المال عند كورييه في الرسم التفصيلي الحميم لعالم الرسام المآلوف) تتحول فيها إلى الرواية الواقعية حينما كانت تسجل مع مناظر من حياة البوهيمية لميرچيه وخاصة دمغامرات مارييت والكلب – الحصاة لشانفلوري – بطريقة أمينة الحياة التي غالباً ما تكون غليظة اطلاب الرسم المتضورين جوعاً ، لغرف السطوح التي يسكنونها والمطاعم المرخيصة التي يتريدون عليها وغرامياتهم التي لا تنقطع (هذه في الواقع حياة شديدة التعاسة كما كتب شانفلوري في خطاب له عام ١٨٤٧، بلا طعام ولا نعال لذلك تصنع كما كميراً من المفارقات) .

وفي تناول مثل هذا المرضوع لم يواجه فلربير ميرچيه وشانفلورى فحسب، وهما ليسا في مثل قدره، يل واجه كذلك بلزاك لا في «رجل عظيم من الريف في باريس» وهي تاريخ تسعة شبان فقراء، أو أمير البوهيمية ولكن على الأخص في «زنبقة الوادي» ، بل إن ذلك

<sup>(106)</sup> J. Bruneau, Les Débuts Littéraires de Gustave Flaubert, op. cit. p. 112 (۱۰۲) برونس ، البدایات الادبیة لجوستاف فلوییر مصدر صابق ص ۱۹۲ وما بعدها .

السلف العظيم يستحضر صراحة في العمل نفسه من خلال نصيحة ديلورييه إلى فريدريك : «تنكر راستنياك في «الكوميديا الإنسانية» . وهذه الإشارة من شخصية روائية عند فلويير إلى شخصية روائية عند بلزاك تدل على بلوغ الرواية مستوى الطابع الانعكاسي (الأدب يعكس أدبأ آخر)، وهو أحد التجليات الكبرى لاستقلال مجال ما: فالإيماء إلى التاريخ الداخلي للنوع الأدبي، وهو بمثابة غمزة عين إلى قارىء جدير بالاستحواذ على تاريخ تلك الأعمال (وليس فقط على التاريخ - القصة التي يرويها العمل)، أكثر دلالة عندما يتغلغل داخل رواية تحتوى هي نفسها على تلميم سلبي إلى بلزاك . فعلى طريقة الرسام مانيه --الذي أدخل في تقليد المحاكاة الذي كان مدرسياً بقدر كاف شكلاً من المحاكاة عن مسافة، وهي الماكاة القائمة على المفارقة أي المماكاة الهزلية - أبدى فلوبير تجاه بلزاك الأب المؤسس للنوع الروائي توقيراً ملتبساً على نحو متعمد بقدر مساو للإعجاب المتضارب الإتجاه الذي يخصه به، فلكي يشير على أفضل وجه إلى رفضه للمنزع الجمالي البلزاكي كان يأخذ واحداً من موضوعات بلزاك النموذجية ولكنه يخلصه من كل أثار الأصداء البلزاكية، مقدماً بذلك شهادة على أنه من المستطاع كتابة رواية دون أن تكون نسخة من بلزاك، أو حتى كما يحب المدافعون اليوم عن الرواية الجديدة أن يقولوا «إنه لم بعد من المستطاع اليوم الكتابة بطريقة بلزاك، (أو بطريقة واتر سكوت الأسكتلندي مؤلف الروايات التاريخية ١٧٧١ -- ١٨٣٢ كما في أسطورة القديس جوليان من «القصيص الثلاث لفلوبير حيث مقمعد المحاكاة الساخرة تدل عليه إيماءات مباشرة). وتقول إشارات فلوبير مثلها في ذلك مثل إشارات الرسام مانيه إلى الأساتذة المظام في الماضي (أمثال الإيطالي جورجوني ۱۵۷۸ – ۱۵۷۸ Glorgione الذي يمزج بين الوجوه والمشاهد وتيتيان Titien عملاق عصر النهضة الأسباني وفيلاسكيز Vélazquez - ١٦٦٠) إنها تحترم الأسلاف وتقف على مبعدة منهم في أن معاً، مبرزة ذلك الانقطاع في الاستمرار أو هذا الاستمرار في الانقطاع الذي يصنع تاريخ مجال وصل إلى الاستقلال الذاتي، فالثورة الفنية مركبة: والوقوع تحت طائلة الاستبعاد الذاتي من الحلبة يجعل من غير المستطاع تثرير مجال ما إلا باستنفار مكتسبات تاريخ المجال أو بابتعاثها، وقد تظغل قادة الهرطقة من أمثال بودلير وفلويس صراحة داخل تاريخ المجال الذي تمكنوا من رأس ماله النوعي على نحو أكثر اكتمالاً من معاصريهم، فالثورات تأخذ شكل عودة إلى المنابع إلى نقاء الأصول .

ولم يكن فلوبير ينافس بلزاك (فالباراة ضرب من تطابق الهوية مغلوب على أمره يؤدى إلى الذوبان فى ذائيه الآخر)، وليست خياراته العميقة مدينة نون شك بشيء للبحث عن التميز. فالجهد الضرورى وللكتابة بطريقة فلوبير» – ولصنع فلوبير .. يستلزم اتخاذ مسافة بالقياس إلى بلزاك، وهى مسافة ليست فى حاجة إلى أن تكون مقصورة بهذه الصفة . وحتى، إذا لم يكن من المستطاع أن نستبعد تماماً عند فلوبير أو عند مانيه مقصد إرباك القارى، أو المتلقى بواسطة لعبة المقارقة أو المحاكاة الهزلية، فكيف لا نرى على سبيل المثال في قصة «قلب بسيط» لفلوبير محاكاة سلخرة متعاطفة مع جورج صائد؟ ومن المعروف أن فلوبير قدر أن يقدم «لقاموس الأفكار المتداولة» الذي لم يتمه بمدخل «ينتهج طريقة تجعل القارىء لا يعرف إذا كان في الأمر استهزاء أم لا» .

وفى وضع الإشارة إلى شخصية راستينياك البلزاكية على لسان ديلورييه، التجسيد المكتمل للبورجوازى الصغير، يجيز لنا فلوبير أن نرى فى فريدريك – كما يوحى كل شيء فضلاً عن ذلك – «نقيضاً» كما يقول المناطقة (النقيضان لا يجتمعان معاً ولا يرتفعان مماً لراستبنياك .

وليس معنى ذلك أنه بمثابة راستينياك فاشل، أو حتى بمثابة راستينياك مضاد، فهو بالأحرى معادل لراستينياك في عالم آخر ممكن، هو العالم الذي يخلقه فلوبير، وليس منافساً برصفه كذلك لعالم بلزاك (۱۰۷ قريدريك يضع نفسه قبالة راستينياك في كون يتشكل من عوالم أدبية ممكنة توجد على نحو واقعي على الأقل في نهن المعقبين، بل وفي لهن الكاتب الجدير بالتسمية . فما يفصل الكاتب «الواعي» عن الكاتب «الساذج» هو أنه يسيطر جيداً على حيز الممكنات لكي يستشعر مسبقاً الدلالة التي يفامر الممكن ـ الذي هو بصدد تحقيقه – بتلقيها من وضعه في علاقة مع ممكنات أخرى، ولكي يتجنب المصادفات غير المرغوية التي قد تحول المقصد بعيداً عن بغيته . والدليل على ذلك حاشية فلوبير في غير المرغوية التي نشرتها مدام دوري Duny : «احترس من زنبقة الوادي» ، ومل كان بوسع المفكرة التي نشرتها مدام دوري Duny : «احترس من زنبقة الوادي» ، ومل كان بوسع قرائه المتخيلين المتوقعين الذين يحملهم الكاتب داخله، بل وكتب لهم على وجه الخصوص؟ ألا يكتب ضد هؤلاء القراء حينما يقول : «لقد كتب «التربية العاطفية جزئياً من أجل سانت بيف وقد مات دون أن يعرف منها سطراً (۱۸۰۸) ، وكيف لم يضع في نهنه «القرى الضائعة» لماكسيم دي كامب، هذا الكتاب المستمد من الذكريات العامة المشتركة، والذي ظهر عام لماكسيم دي كامب، هذا الكتاب المستمد من الذكريات العامة المشتركة، والذي المواطفية التي لمكال المه المتحدة العاطفية التي العاطفية التي العاملة المتركة المناطفية التي التربية العاطفية التي المراحة المعاطفية التي المراحة المناطفية التي المراحة التي العرب العاطفية التي المحددة رواية التربية العاطفية التي

<sup>(</sup>١٠٧) يقارن ب . جس . جاستيه P. G. Caster في التربية العاطفية الغاربير موقف راستينياك في مقبرة بير لاشيز (التحدى الشهير الموجه إلى العاصمة بواصطة اليرجهازي الصغير (الريفي التساق والآن ها نحن الاثنين بجهاً لوجه) بسلوله فيدريك الذي اكتفى في الغروف نفسها وبالجهاب بالمناظر الطبيعية أثناء إلقاء الفطب، شاعرا بالمال في اختلاف عن راستينيك الذي نفب من هناك بعد لتقاء الاحتفال ليتنابل الطعام مع مدام نانسنجن Numeingen ، بل أغفل الغرصة المتاحة التي تشابها له مدام داميرية ،

<sup>(</sup>١٠٨) فلويير خطاب إلى كارواين فلويير، ١٤ أكتوبر ١٨٦٩ .

كان يواصل العمل فيها (١٠٠١): ولكن ليس ذلك كل شيء لقد اختار بحياد عالم من علماء المفريات وإرهاف شاعر بارناسي أن يكتب رواية العالم «الحديث» دون أن يغفل أياً من الاحداث الملتهبة التي قسمت العالم الأدبي والعالم السياسي، مثل ثورة ١٨٤٨ والمجادلات الاحداث الملتهبة التي قسمت العالم الأدبي والعالم السياسي، مثل ثورة ١٨٤٨ والمجادلات الفنية في اللحظة (كانت هناك مسالة الشعراء العمال والفن المسناعي والمقارنة بين «ترانيم القري» والأشعار الغنائية القرن التاسع عشر). وكان عليه أن يطلق في ومضات سلسلة كاملة من الترابطات الاضطرابية: تلك التي تربط الرواية المسماة «بالواقعية» بالحثالة الأدبية أو ببالديموة راطية، ووابتذال، الموضوعات بانحطاط الأسلوب أن وواقعية» الموضوع بالنزعة الاخلاقية الأدبية الإخلاقية الإسانية. وقد حطم بالضرية نفسها كل أنواع التماسك المؤسسة على التشبث بهذا الطرف أن ذاك المكوين لأزواج (لثنائيات التضاد المتقق عليها، لقد عكف على إحباط بقد أكبر مما فعلته رواية مدام بوفاري – كل الذين ينتظرون من الأدب أن يبرهن على شيء ما، والمدافعين عن الرواية الأخلاقية المؤسوع مثل الذين يرقضون البرودة الجمالية لملاسلوب والجمهوريين، المساسين لتفاهة المؤسوع مثل الذين يرقضون البرودة الجمالية لملاسلوب والسطحية المتعدة المتعدد المتعدة المتعدة المتعدة المتعدات المتعدة المتعدد المتعدة المتعدد المتعدد المتعدة المتعدد الم

وتفسر تلك المسلسلة من فصم كل العلاقات أو خيوط الربط التي استطاعت أن تقيم 
صلة بين العمل وبين مجموعات معينة، بعصالحها وعاداتها الفكرية - الاستقبال الذي أحاط 
به النقد هذا الكتاب، وهو بلا جدال بين كتب فلوبير أشدها تعرضاً وهو بلاجدال بين كتب 
فلوبير أشدها تعرضاً لسوء الاستقبال، ولسوء القراءة أفضل مما يفسره الوضع العام الذي 
يستشهد به الكثيرون في أغلب الأحوال . إنها سلسلة من فصم العلاقات مماثلة لما ينجزه 
العلم بموضوعيته، وإكنها ليست مقصودة لذاتها، وتعمل في المستوى الأعمق «للطابع 
العلم بموضوعيته، أي لجهد الكتابة وجهد اللاشعور ألجمعى اللذين يستفزهما العمل على 
الشكل، ذلك الجهد أداة لاسترجاع الذاكرة، يفضله ويحد منه في أن معاً ذلك الرفض أو 
إنكار الذات الذي يفترضه التشكيل . فليست الكتابة إنسكاباً أن تدفقاً خالصاً، وثمة هوة 
تفصل بين طابع الموضوع الذي يعمل داخل التربية العاملقية والإسقاط الذاتي لجوستاف 
(المؤلف الشاب) في شخصية فريدريك الذي يراه فيها المقبون: «لا يكتب المرء مايريد» كما 
يقول فلوبير ، وهذا صحيح . إن مكسيم (دوكامب) يكتب ما يريد أو ما هو قريب من ذاك ال.

<sup>(</sup>۱۰۹) هکذا کنا ملی وجه النقة هی شباینا، هکال رهال جیلنا وجدیا آنفسهم ثانیة هذاه (فلوبیر خطاب إلی الانسة لرریایه دی شانتین Leroyer de Chantepie ، ۱۲ دیسمبر ۱۸۸۸

وإكن ليست تلك كتابة(١٠١٠) وليست الكتابة فضارً عن ذلك تسجيلاً وثائقها خالصاً كما يبدو أن أوائك الذين يعدون أحياناً تلامنته يعتقدون : جونكور يصبح سعيداً جداً حينما بمسك في الشارع بكلمة يمكن أن يلصقها في كتاب وأنا أشعر بالرضا الشديد حينما أكتب صفحة دون سجع أو تكرار ١١١٠/١)

#### التشكيل

لم يكن مصادفة في التربية العاطفية أن يقود المشروع شبه المصرح به للجمع بين متطلبات وضروب قسر- تبدو لأنها مرتبطة بمواقع متعارضة في الحيز الأدبى (وبن ثم باستعدادات موادة لألوان من «النفور» ووعدم تلازم الطبع» والاستبعاد والحصر) غير قابلة المصالحة فيما بينها - إلى تجسيد ناجح بقدر غير معتاد (وشبه علمي) لتجارب فلوبير المصالحة فيما بينها - إلى تجسيد ناجح بقدر غير معتاد (وشبه علمي) لتجارب فلوبير الاجتماعية والمتعلقة التناقض الكاتب في مجال السلطة . إن جهد الكتابة يقود غلوبير إلى ألا يقف عند المواقع التي يضع نفسه في معارضتها داخل المجالة في المحافظة إلى المعاطفية بمدام ديليسير Paralliph المحافظة المؤلد للعامةة بين قريدريك ومدام المعاطفية بمدام ديليسير Mrme Delessert المحافظة الأولد للعامةة بين قريدريك ومدام دامبروز) ، بل يتعدي نلك عبر نظام العامقات الذي يربطه بالمواقع الأخرى، إلى كل المحين الذي يربطه بالمواقع الأخرى، إلى كل المحين المحافظة التي تتكرر على نحو متسلط على طول أعمال فلوبير، في أشد الأشكال تنوعاً ، من شخصيات مزدوجة ومسارات متقاطعة (١١) . الخ، وفي بنية العلاقة ذاتها المتى يرسمها بين فريدريك والشخصيات البارزة في التربية العاطفية يجسد فلوبير بنية العلاقة التي تنمجه بوصفه كاتباً في عالم المواقع المكونة لمجال السلطة أن وهو ما يصل إلى نفس الشيء - في عالم المواقع المتعابة السوابق داخل الجال الأدبي .

<sup>(</sup>١٠٠) هو صديق قريب من قلويد (قاما يرحلة في الشرق عقدا أثناها مسادت كان مكسيم يضيها بعناية ويتجاهلها قلوييل) وقد صدار مكسيم دو كام سهال بالنسبة له شيئا فشيئاً نيماً من الطقيقة الأعلاقية إلهاجمالية التى تبرز خمدانهم (شعاع غلاقة بها 267 هـ/ ) لا يسعم من الماعني التقييض بكل هذة الفلويدر الله الذي يبلاً دان يصبح المجال التي تصدف المجال من المنافق على الم

<sup>(</sup>۱۱) القويرة خطاب إلى جورج ممتد ليسمبر (۱۱۰۰) الرات الماضات وقد أسمى ذلك «الرؤية بالعيني» معاً عقد (۱۱) الأولية بالعيني» معاً عقد (۱۱) إلى المصافح المحتلف المسلمية المحتلف ا

وإذا كان في إمكانه أن يتجاوز بواسطة عمله ككاتب التنافرات المؤسسية في العالم الاجتماعي في إمكانه أن يتجاوز بواسطة عمله ككاتب التنافرات المؤسسية في العالم استثناء اندهنه في شكل مجموعات وحلقات ومدارس .. الغ، والتنافرات في الأذهان (دون استثناء اندهنه في شكل مبادئ مربوع تن مذاهب والتي يبغضها كثيراً، فقد يرجع ذلك خلافاً لافتقاد العزيمة السلبي عند فريدريك إلى أن الرفض الإيجابي لكل التحديدات المقترنة بموقع محدد في المجال العقلي (١٦٠٠) الذي كان ميالاً إليه بواسطة مساره الاجتماعي والصفات المتناقضة الأساسية فيه، قد عمق فيه الاستعداد لرؤية اسمى وأرحب لحيز المكنات، وفي الدفعة نفسها لاستخدام أكثر اكتمالاً العربات التي تتواري وراها أشكال الإرغام.

وهكذا فإن التحليل السوسيولوجي بعيد عن أن يلغى المبدع بواسطة إعادة بناء عالم المحدات الاجتماعية التى تؤثر فيه، وعن أن يختزل العمل الفني إلى نتاج خالص اوسط ما بدلاً من أن يرى فيه السمة التى عرف مؤلفها كيف يطلق سراحها — كما كان يخشى بروست في دضد سانت بيف» – إن هذا التحليل السوسيولوجي على العكس يسمح بوصف ويفهم الجمد النوعي الذي وجب على الكاتب تحقيقه، ضد التحديدات ويفضلها في أن معاً، لكي ينتج ذاته الإبداعية، أي بوصفها دفاعادًه لإبداعه الخاص. بل إن هذا التحليل يسمح بالوصف الدقيق للاختلاف (الذي يوصف في المعتاد بالفاظ القيمة) بين الأعمال التى هي نتاج محض لوسط ما واسوق ما، والأعمال التي يجب أن تنتج سوقها، بل يجب أن تسهم في تحويل وسطها بفضل جهد التحرير الذي أنتج سوقها، بل يجب أن تسهم في تحويل وسطها بفضل جهد التحرير الذي أنتجه والذي تم إنجازه في جانب منه عبر

وليس من قبيل الصدفة أن بروست ليس هو المؤلف غير المنتج على وجه الإهلاق مثل الراوى في كتابه «البحث عن الزمن الضائع» فبروست الكاتب هو ما سيؤول إليه الراوى الراوى في كتابه «البحث عن الزمن الضائع» كما ينتجه بوصفه داخل الجهد وبواسطة الجهد الذي ينتج كتاب «البحث عن الزمن الضائع»، كما ينتجه بوصفه كاتباً بإنها تلك القطيعة للحرّرة والتي تبدع المبدع والتي رمز لها فلوبير عند تصريره في صيغة فريدريك عجز كائن تتلاعب به قرى المجال، وقد تحقق ذلك في ذات العمل الذي تغلب فيه على هذا العجز عند كتابته مغامرة فريدريك، ومن خلال ذلك، ابتعن الحقيقة الموضوعية للمجال الذي كتب فيه هذه القصة التاريخ، هذا المجال الذي كان يستطيع بواسطة صراع القوى المتنافسة أن يرده مثل فريدريك إلى حالة المجز.

<sup>(</sup>١١٣) كان ذلك الرفض المشاركة بالتبعية أو لأن يبضل في خانة يجد تعييراً عنه دون انقطاع وبعل الأخص حينما سعت لويزكياية إلى تجنيه فلويو إنشاء مجلة : وباكن فيما يتعلق بأن انضوى انضواء نشيطا في أى شيء كانتاً ما كان في هذا العالم الوضيع، ساقول لا . لا والف لا . فقا لا أرضي في أن أكن عضواً في مجلة أو بجمعية أو حلقة أن أكانيمية نقما لا أرضي في أن أكن مستشاراً لمجلس محلى أو شابطاً في العرس الوطني (للوبير خطاب إلى الويز كيانيه في ٢١ مارس ١٨٥٢ رخطاني قدر إليها في ٢ مايو ١٨٥٢.

## اختراع النزعة الجمالية «الخالدة»

كان منطق الرفض المزبوج أساساً لاغتراع النزعة الجمالية الخالصة التي حققها فلوبير ، وإكن ذلك قد تحقق في فن مثل الرواية بييو مكرساً – ينفس الدرجة على وجه التقريب مثل التصوير الذي سيحدث فيه مانيه ثورة مماثلة – للبحث الساذج عن الإيهام بالواقع ، فالواقعية هي في الحقيقة ثورة جزئية ومخفقة ، فهي لا تطرح للتساؤل بالفعل الخلط بين القيمة الحمالية والقيمة الأخلاقية (أو الاجتماعية) الذي أسسيه فكتور كوزان -Vic tor Cousin «نظرياً» (يؤمن كوزان بالجمال المطلق ولا يعتبر الفن محاكاة ولا دعوة أخلاقية يل رؤية للامتناهي، تخاطب الدواس كما تخاطب القلوب) إنه خلط ما زال يوجه حكم النقد حينما ينتظر من رواية أن تتضمن ديرساً أخلاقياً » أو حينما بشجب عملاً بسبب لا أخلاقيته أو يذايت أو لا مبالاته . فإذا طرح التساؤل وجوب تراتب موضوعي لمواد التناول ، فليس ذلك الا لقلبه، في اهتمام برد الاعتبار أو أخذ الثار (يتحدث النقاد عن «سعار الانتقام») لإلغائه. ولهذا فهناك ميل إلى التعرف على الواقعية وفقاً لطسعة الأوساط الاجتماعية المثلة بدلاً من الطريقة الهابطة أو «المبتذلة لتمثيلها (وهما يجيئان عادة معاً): «إن الواقعية في لحظة البدء باستعمال هذه الكلمة لم يكن لها إلا معنى واحد: وهو أن تظهر في الرواية شخصيات كانت محاطة بالاحتقار حتى ذلك الدين [...] . وقد أكبت مجلة العالمين أن الواقعية هي تصوير عوالم غير عادية وعوالم العشيقات»(١١٤) وهكذا فقد اعتبر ميرجيه نفسه واقعياً لأنه يقدم معضوعات مبتذلة، وأبطالاً لا يحسنون ارتداء الثياب، ويتكلمون عون احترام إطلاقاً، ويجهلون أداب الاحتشام .

وكان على فلوبير أن يقصم تلك الصلة الميزة بفئة مخصوصة من الأشياء لكى يجعل الثورة الجزئية التى أحدثتها الواقعية أخثر عموماً وجنرية ، وهكذا فهو على الأخص قد رسم الثورة الجزئية التى أحدثتها الواقعية اختر عموماً وجنرية ، وهكذا فهو على الأخص قد رسم على سيفعل مانيه حين الواقعية والمجتمع الراقى ، ومثل اسمى الأشياء وانناها، وأشدها نبلاً وأشدها وضاعة، البوهيمية والمجتمع الراقى ، ومثل مانيه (في لوحة المراة ذات الصدر العارىء على سبيل المثال) كان يخضع الاهتمام اللغوى والادبى بالموضوع للاهتمام بطريقة التمثيل، وضمحى بالحسية أن العاطفية من أجل المساسية إزاء الوسيط الأدبى أوالتصويرى، وقد قاده ذلك إلى رفض الموضوعات التى تهزه إنفائياً أن إلى أن يعالجها بطريقة تقلل من تأثيرها الدرامى بواسطة نوع من مفعول «تخفيض الصوي»، وإذا كانت النظرة الخالصة تستطيع أن تربط اهتماماً خاصاً

۱۱٤ مارتيني، الرواية الواقعية أثناء الامبراطورية الثانية، مصدر سابق ص ٢٥
 ۱۱٤ P. Marrino, Le Ronan réaliste sous le second empire op. cit, p. 25

بموضوعات تعتير من الناحية الاجتماعية بغيضة أو محتقرة (مثل أفعى بوالو أو جثة بوداير) المنتخدي الذي تمثله والجسارة التى تستدعيها، ستتجاهل النظرة عمداً كل الاختلافات اللاجمالية بين الموضوعات وستستطيع أن تجد في العالم البورجوازي بسبب المعنوزة التى توجد بينة وبين الفن البورجوازي فرصة ذات خصوصية لتأكيد عدم المله المتعززال، ويقول فلوبير «لا يوجد في الأنب موضوعات فنية جميلة، ومدينة إفتو البلنتها للاختزال، ويقول فلوبير «لا يوجد في الأنب موضوعات فنية جميلة، ومدينة إفتو تنجز إلا بطريقة جمالية (۱۱۷) : فالد يكفي أن نؤسس ماهو الجميل باعتباره ما استبعدته الجمالية أن الجميلية التي المنتخذة وينبغي المتعالية المنافقة التي تنتمي إلى الفن وحقها في أن نؤسس كل شيء جمالياً بفضل الشكل (الكتابة الرفيعة لموضوعات مبتذاة)، وفي تحويل كل شيء إلى عمل من أعمال الفن بواسطة (الكتابة الخاصة الكتابة، ووذلك لا توجد موضوعات نبيلة أن شريرة، ومن المستطاع أن نقدم تذك على أنه بديهية حينما نضم أنفسنا في مرصد الفن الخالص، فما من موضوعات نبيلة أن شريرة، فالأسلوب وحده طريقته الملطة في رؤية الأشياء «١١٧).

واكن لا يكنى زيادة على ذلك التأكيد مثل البارناسيين أو حتى جوتييه على أولوية الشكل الشكل المساطاع المس

<sup>(</sup>١/٩) فلوبير : خطاب إلى وزور لهزر كوايه ٧٥ يونية ٧٨٦ رأيضاً : «ليس نهر البياتيج (القندس) أكثر شعرية من السعور (العيوان القارض)، وليس الثاني أكثر شعرية من الأول ، وللنقط حاران فسنعايد الرقوع كما كائنت المال زنن التأريخيديا البياناية في أرستقراطية المؤسومات من كنف الأقافظ وأمطناعها ، وسنجد أن التمييرات المارجة لها تثاير جبد على الأسلوب كماكانت العال قديماً مع رحوف الكمات المنعثة المفتارة لقد رجعت المبادئة مرة ثانية ، ولكن الأمر يتعلق ذامة بالبركة ماء فلوبير خطاب ، إلى ويسمان H.K المورايي مارس ١٨٧٨ .

<sup>(</sup>١٦٠) هذا ما لم يفهمه الواقعيون الذين حاربهم ظويير، ويحدم كل للمقتبين الذين كما نرى اليهم فيما يتطق باللان للتحقاق بريدن أن يربطوا أي فررة جمالية على نحد و ضرورى في أسبابها وانتائجها بقررة حياسية ما والملعض المارى للمواجها والمحافظة والمحافظة المارى الكان المواجها المحافظة المحافظ

سوى ذاته [...] وإن تكون أي قصيدة عظيمة جداً أور فيعة القير أو حديرة بأن تسمى قصيدة إلا تلك التي كتبت من أجل متعة كتابة قصيدة»(١١٨). وفي الحالتين سيقسر المرء نفسه على قراءة جزئية مشوهة إذا لم بمسك بوجهي الحقيقة معاً، وهي حقيقة تحدد نفسها وتعرف نفسها بالتعارض مع خطأين متقابلين : ضد أولئك الذين يعتقدون أن غابة الشعر تعليمية على نحوما، وأنه ينبغي عليه تارة أن يدعم الوعي، وأن يتمم مكارم الأخلاق تارة أخرى، وأن بيرهن أخيراً على ما يكون نافعا، وبإيجاز ضد «هرطقة التعليم» ، المشتركة بين الرومانسيين والواقعيين، وضد «ما يلزم عنها» من هرطقات الإنحياز والحقيقة والأخلاق(١١٩)، وهنا ينضم بودلير إلى جانب جوتيه ، ولكنه في غمرة الثناء يضع على نحو غير محسوس فاصلاً بينه ربين جرتيبه بأن يهبه (بواسطة استراتيجية كلاسكية تماماً في المقدمات) تصوراً الشعر ليس شكلياً : فإذا أنعمنا النظر في أن جوتييه بهذه المهية الرائعة (الأسلوب ومعرفة اللغة) قد جمع نفاذاً فطرياً ضحماً إلى التناظر الشامل والرمزية الشاملة، وهما رصيد كل استعارة نسوف نفهم أنه يستطيع بون توقف أو كلل وبون تعثر أن يحيد الموقف الحافل بالأسرار الذي تتخذه موضوعات الإبداع أمام نظرة الإنسان ، فهناك في الكلمة والفعل شيء ما مقدس يمنعنا من أن نجعله لعية من ألعاب المصادفة . فالمارسة العليمة باللغة هي ممارسة نوع من السحر الإيمائي»(١٢٠) ، وتلمس معنى العبارة الأخبرة سيرينا فيها برنامجاً لجمالية مؤسسة على المسالحة بين ممكنين تم الفصل بينهما دون حق يواسطة التمثيل السائد للفن، وهي جمالية الشكلانية الواقعية. فما الذي يقوله يودلين في حقيقة الأمر؟ أنه يقول على نحو حافل بالمفارقة إن العمل الخالص على الشكل الخالص أي المزاولة الشكلية بامتياز هي التي تؤدي كما لو كان يفعل السحر إلى انبثاق واقعى أكثر وإقعية من ذلك الذي يعطى نفسه مباشرة إلى الحواس والذي يتوقف عنده العشاق السذج لم هو واقعى حتى لو فرضوا عليه من الضارج دلالات أخلاقية أو سياسية، توجه النظرة وتحرفها بعيداً عن الجوهري على طريقة تعليق أو حكاية تفسر اللوحة المصورة ، ويخلاف المار ناسبين وجوتيته مهدف بوياس إلى الفاء التميين بين الشكل والأساس (المبني والمعني) الأسلوب والرسالة: فهو يتطلب من الشعر أن يوحد بين الروح والكون منظوراً إليه باعتباره مستودعاً للرموز التي تستطيع اللغة معاودة الإمساك بمعناها المحتجب عن طريق الاغتراف من الأعماق غير القابلة للإستنفاد للتماثل الشامل . ويسمح البحث المتبصير الذي يبحث عن ألوان التكافؤ بين معطيات الحس بأن يسترجم لها «أمتداد الأشياء اللامتناهية». وهو يضفى

<sup>(</sup>١١٨) بودلير الأعمال الكاملة مصدر سابق الجزء الثاني ص ١١٢ – ١١٣ .

C. Baudelaire, Oeuvres Complètes, op. cit. t II p. 112 - 113 ,

<sup>(</sup>١١٩) نفس المصدر .

<sup>(</sup>١٢٠) تقس المنس من ١١٧ – ١١٨ ،

عليها بواسطة قوة الشيال ويفضل اللغة قيمة رموز قادرة على أن تنوب في الوحدة الروحية. لجوهرمشترك ،

وهكذا ففى مواجهة النزعة الغنائية العاملةية الرومانسية (الفرنسية على الأقل) التى تدرك الشعر باعتباره التعبير المرهف عن العواطف، والنزعة الموضوعية التصويرية والوصفية عند جوتييه والبارئاسيين التى تتخلى عن السعى وراء النقاذ المتبادل إلى الروح والطبيعة، دافع بودليم عن ضدب من صوفية الإحساس الموسع بواسطة اللعب اللغوى: واقع مستقل ذائياً دون مشار إليه خارجي إلا ذاته، فالقصيدة إبداع مستقل عن عملية الإبداع ، ومع ذلك متحدة بها من خلال صملات عميقة لا يدركها أي علم وضعى، وهي صملات غامضة مثل التناظرات الله المرات غامضة مثل التناظرات الإسداء .

وتلك هي النزعة الواقعية الشكلانية عينها التي يدافع عنها فلوبير بكل الحيثيات الأخرى وفي حالة ذات صعوبة خاصة، حالة الرواية التي تبدى مكرسة للبحث عن تأثير الواقعي بدرجة مساوية على الأقل في صرامتها لسعى الشعر وراء التعبير عن العاطفة. وتسمح له سيطرته على كل متطلبات الشكل من أن يؤكد يون حيود على وجه التقريب القدرة التي تنتسب إليه على التشكيل الجمالي لوجه من وجوه الواقع داخل العالم ، ويشمل ذلك تلك الوجوه التي اتخذت منها الواقعية تاريخياً موضوعاً لاختيارها. أضف إلى ذلك أنه في سياق العمل على الشكل وبواسطته يتحقق الإيحاء أوا لاستحضار السحري (بالمعنى القوي عند بودلير) له، وهو أكثر واقعية من المظاهر المستوسة المهود بها إلى الوصف الواقعي التسبط، «من الشكل تولد الفكرة»، فجهد الكتابة ليس تنفيذاً يسبطأً لمشروع ماء أو تشكيلاً لفكرة سابقة الرجود، كما يعتقد المذهب الكلاسيكي (وكما لا تزال تدرس أكاديمية التصوير) ولكنه بحث حقيقي مشابه في مرتبته لذلك الذي تمارسه وثنيات إدراج الأعضاء الجدد في العقيدة، وموجه على نحو ما إلى خلق الشروط الملائمة للاستحضار ولانبثاق الفكرة، وليس ذلك في هذه الحالة شيئاً آخر غير الواقعي ، فرفض الأعراف والمواضعات الأسلوبية للرواية المقرة ونبذ ما فيها من نزعة أخلاقية ونزعة عاطفية أمر وإحد بأجمعه . فمن خلال العمل على اللغة الذي يتضمن دوراً بعد دور وفي أن معا المقاومة والصراع والمضوع واسترجاع الذات يعمل السحر الإيحائي (الاستحضاري) الذي يجعل الواقعي ينبثق كأنه تعويذة. فالكاتب حينما يصل إلى ترك نفسه الكلمات لكلى تتملكه، يكتشف أن الكلمات تفكر له وتكتشف له الواقعي.

فالبحث الذي يمكن تسميته شكلياً والذي يدور على تأليف العمل وتكوينه، على الربط المنتظم بين قصص شخصيات مختلفة، على التناظر بين الأوساط أو الأوضاع وضروب السلوك أو «الطبائع»، مماثل للبحث الذي يدور على إيقاع العبارات أو لونها، على ضروب التكرار أو تجانس الحروف والألفاظ التي يتعين اقتناصبها، والأفكار المتداولة والأشكال المتعارف عليها التي يتعين حذفها، هذا البحث جزء لا يتجزء من شروط إنتاج تأثير الواقعي وهوتأثير أكثر عمقاً مما يخصمه المطلون عادة بهذا الإسم. وخشية الوقوع تحت طائلة رؤية هذا التثنير على أنه ضرب من المعجزة التي من المستحيل تماماً تعقلها، معجزة المقيقة التي يستطيع التحليل اكتشافها في العمل - كما فعلت أنا بالنسبة إلى رواية التجرية العاطفية - من أبنية عميقة لا يستطيع الحدس العادي النفاذ إليها (ومعه قراءة المعقبين) ينبغي الإقرار أنه من خلال هذا العمل على الشكل تتضع بارزة داخل العمل تلك الأبنية التي يحملها الكتاب مثل كل عنصر اجتماعي فاعل داخله في الحالة العملية، دون أن يحوز في المقيقة التمكن منها، والتي يتحقق فيها استعادة تذكر كل ما يبقى مطموراً دفيناً في المعتاد، في الحالة الضمنية أو اللاواعية تحت الاستجابات الآلية الغة التي تدور على فراغ.

وفي النهاية إن تحويل الكتابة إلى بحث شكلي ومادي دون انفصال بينهما، هادف إلى ينقصال بينهما، هادف إلى ينقص في الكلمات الأكثر قدرة على أن تستحضر بواسطة شكلها نفسه التجرية المكثفة اللواقعي، التي أسهمت في خلقها داخل ذهن الكاتب نفسه، معناه دفع القارى، إلى التوقف عند الشكل المحسوس للنص، المادة المرئية الصوبية المشحونة بالتناظرات مع الواقعي الذي يقع في أن معاً داخل نظام المعنى وداخل نظام المحسوس بدلاً من المرور به باعتباره علامة شفافة، تُقرأ دون أن تُرى، المحضى رأساً إلى الدلالة، معناه اللجوء إلى أن يكتشف في الشكل الرؤية المكثفة الواقعي التي كانت منقوشة بواسطة الاستحضار عن طريق التعويذة، المتضمن في جهد الكتابة، ويمكن أن نستشهد هنا بنقد من ذلك المهد، من هذري دينيس المتضمن في جهد الكتابة، ويمكن أن نستشهد هنا بنقد من ذلك المهد، من هذري دينيس إدرائه الرواية الأولى لفلوبير: « . . إنها تحري صفحات فاتنة من الجسارة والمقيقة . وقد يؤدي عيون الأصدقاء الأبدين للقص – ثوى الأنامل الوردية والذين ترتاح رؤوسهم قيما بين ورافحة المؤدي ويدتاح بؤوسهم قيما بين القمو والمقيقة غير واضحة القود وعمل تعودهم الطويل على الأضواء الخادعة نظراتهم ضعيفة غير واضحة القود (۱۷) (۱۷)

ويرجع ذلك دون جدال إلى أن ظويير نجع حقاً فى الحصول من القارىء، بواسطة القوة الضاصة بالكتابة على هذه النظرة المكثفة إلى تمثل مكثف للواقعى، وهو واقعى قد تم استبعاده على نحو نسقى بواسطة الأهراف والمواضعات العادية ، إن فلوبير وهو يشبه

<sup>(121)</sup> Cité in B. Weinberg,. French Realism, The Critical Reaction, op. cit., p. 162 . (۱۲۱) استشهد بها ب. وایندرج فی الواقعیة الفرنسیة . رد الفعل النقدی (بالإنجلیزیة) مرجم سابق ص ۱۲۲

مانيه الذي قام بنفس الشيء على وجه التقريب في نطاقه) قد أثار سخط القراء الذين يماؤهم التسامح مع أعمال محرومة من السحر الإيحائي لكتابته ، ونجد تفسيراً لذلك في أن النقاد على الرغم من تعويهم على النزعة الشهرانية المتكلفة للروائيين «الأمناء» والرسامين التقليدين، كانوا كثيري العدد بهذا القدر عند التنديد بما أسموه حسيلة «فلويور .

## الشروط الأخلاقية للثورة الجمالية

تقترض ثورة النظرة التي تم إنجازها داخل ثورة الكتابة وبواسطتها ، كما تستثير في أن معاً، قطعاً للصلة بين الأخلاقيات والجماليات، يجيء مقترناً بتحول كلى في أسلوب المياة ، ولكن هذا التحول الذي اكتمل في جمالية أسلوب الحياة الفنية لم يستطح واقعيو المياة الطوية، لأنهم كانوا منطقتين داخل الموجة البوهيمية الثانية إلا السير فيه إلى منتصف الطريق، لأنهم كانوا منطقتين داخل حدود سميتهم البورجوازية الصفيرة التي تعهم عن قبول متضمنات التحول الأخلاقية ، وكان مسيتهم البورجوازية الصفيرة التي تعهم عن قبول متضمنات التحول الأخلاقية ، وكان أنصارالفن الاجتماعي سواء تعلق الأمر بليون فاسك Vasque على الأخلاقية ، وكان والأنشد دي موبان أن ويغير موريل وهو يحكم على بوداير، أن ببروبون (الاشتراكي) وهويسم بعيسم العار طرائق سلوك الفنانين - يرون بوضوح شديد الأسس الأخلاقية للجمالية البعيدة : فهم ينديون بانحراف وشفيذ أنب «قد صار مولماً بالجنس وينعطف نحو الإثاري ويملاهم الغيظ على وجه الخصوص من منهج ومن حيل بارعة في هذا والانحطاط البارد ويملاهم الغيظ على وجه الضموص من منهج ومن حيل بارعة في هذا والانحطاط البارد

فضيحة التغاضى أن المسايرة المنحرفة، ولكن أيضاً فضيحة عدم الاكتراث الكلبي إزاء ما هو معيب أن فاضح. ومثل هذا النقد كما يجيء في مقال عن «مدام بوفاري» والرواية الفسيولوجية يأخذ على الخيال التصويري لفلوبير «انغلاقه داخل العالم الجسدي كما أو كان داخل مشغل خياطة مأهول بنماذج (بموديلات) لها جميعاً نفس القيمة في عينيه،(١٣٣)

وفى الحقيقة إن النظرة الخالصة الذي يدور الأمر على اختراعها (بدلاً من الاكتفاء بإعمالها كما هى الحال اليوم) مقابل فصم الممالات بين الفن والأخلاق تتطلب اتخاذ وضع الحياد وعدم الاكتراث والانفصال أي اللامبالاة الكلبية التى تقع عند القطبين المتقابلين من التخدارب المزدوج المصدوع من الرعب والافتتان لدى البورجوازى الصدغير إزاء

<sup>. 122)</sup> L. Badesco, La Génération poétique de 1860, op. cit, p. 304 - 306 . . ۳۰۳ – ۳۰ ، بادیسکن الجیل الشعری الستینات مصدر سابق می ۳۰۴ – ۳۰۳ .

<sup>(123)</sup> G. Merlet, Revue européenne, 15 Juin 1860, cité par - B. Weinberg, French realism, op cit, p. 133 (۱۲۲) جمي ميرليه ، المجلة الأوربية ٥٠ يونية ١٨٦٠ استشهد بها واينبرج في كتابه سابق الذكر بالإنجليزية عن الواقعة الله نشق من ٢٣٠

«البورجوازيين» و«الشعب» . إن المزاج الفوضوي العنيف لفلوبس، ومانتمت به من حس الإنتهاك والاستهزاء بالإضافة إلى تلك القدرة على أن يحتفظ بنفسه على مبعدة هي حميعاً التي سمحت له بأن يستخلص أجمل التأثيرات الجمالية من الوصف البسيط للتعاسة الإنسانية . وهكذا فحينما أبدى أسفه لأن شانغلوري في معشاق القديسة بيرين، قد ابتذل موضوعاً جميلاً ولا أرى ما في الموضوع من طابع كوميدي، فأننا كنت سأجعله بشعاً مثيراً الحزن (١٢٤) . ويمكن أيضاً أن نستشهد بذلك الخطاب الذي يشجع فيه فييدو Feydeau بجوار زوجته المتوفاة أن يستخلص جانباً فنياً من تلك التجرية : «لقد رأيت وسترى لوحات جميلة وستستطيم أن تصنع دراسات قيمة ، وإكنها تتطلب ثمناً باهظاً ، فالبورجوازيون لا يرتابون أبداً في أننا نقدم لهم قلوبنا، إن سلالة المبارزين حتى الموت لم تفن: فكل فنان واحد منهم، إنه يسرى عن الجمهور بآلام احتضارهه(١٢٥) . فالنزعة الجمالية حينما تُدفع إلى حدها الأقصى تتجه نحر نزعة الحياد الخلقي، وهو لس بعيداً عن نزعة عدمية قيما يتعلق بالفلسفة الأخلاقية ، «الرسيلة الوحيدة العيش في سلام هي أن يضم المرء نفسه في رثبة وأحدة فوق الإنسانية كلها وألا يكون لديه شيء مشترك معها إلا علاقة النظر . وقد بشر ذلك استنكار أمثال بلتان Pelletan (سياسي راديكالي معاد للإكليربكية) ولإمارتين وكل السلالة العقيمة اليابسة (عديمة الفاعلية في الخير مثلما هي في المثل الأعلى) من أنصار خير الإنسانية والجمهورية .. الخ . باللخسارة ! ألا بيدأون بدفع ديونهم قبل أن يعظوا الأخرين بدفع الصدقات؟ ينبغي أن يكون المرء أميناً فحسب قبل أن يربد أن يكون فاضلاً . إن الإخاء واحد من أجمل اختراعات النفاق الاجتماعي(١٢٦) ه. وهذه الحرية إزاء المواضعات الآخلاقية ونزعات الإنقياد المحبة للخير التي تغلق الناس «حسني السلوك» في نزعة المراءاة (الفريسية) هي دون شك التي توجد يعمق مجموعة المدعوين إلى حفلات عشاء ماني Magny حيث يؤكنون بين الحكايات الطريفة الأدبية والقصيص البذيئة انفصال الفن عن الأخلاق. فتلك الحربة هي التي تؤسس مبلة القربي الخاصة بين بويلير وفلوبس والتي يستشهد بها فلوبس حيثما يكتب إلى أرنست فييدو أثناء صياغة رواية سالاميو : «لقد ومحلت إلى درجات لون داكنة قليلاً . فالمرء يشرع في السير داخل الأحشاء وإحراق المحتضرين ، وسيكون

<sup>(</sup>١٢٤) فلوبير خطاب إلى جورج منائد ٢٣ – ٢٤ يتاير ١٨٦٧ .

<sup>(</sup>١٣٦) فلوبير خطاب إلى اويز كوليه ٢٢ أبريل ١٨٥٢ .

بويلير راضياً»، وتنم النزعة الأرستقراطية الجمالية التى تتأكد هنا وفقاً لنمط النزوة الاستفزارية عن نفسها بطريقة أكثر بروزاً وبلا شك أعمق حقيقة في ذلك الحكم على هوجو (وهم قريب جداً من الأحكام التى يصوغها بويلير): «الماذا يلمسق أحياناً إعلاناً عن أخلاقية بلهاء قام بتضييق نطاقها كثيراً ؟ لماذا السياسة ولماذا الأكاديمية والأفكار المتداولة؛ المحاكاة .. الغ ١٣٧٠ أو عن إركمان شاتريان Erckmann - Chatrian (الإسم المشترك الذي كان يستخدم كاتبان فرنسيان هما إميل إركمان والكسندر شاتريان حتى بداية التسعينات كان يستخدم كاتبان فرنسيان هما إميل إركمان والكسندر شاتريان حتى بداية التسعينات من القرن التاسع عشر، وقد كتباً معاً أقاميهم وروايات ومسرحيات وملاحم شعبية) هل هذا مضبور وجلف بما يكفي؟ هذان شخصان عاديان لهما روح عامية جدا الأ١٩٧١) وهكذا فإن اختراع الجمالية الخالصة لا ينفصل عن اختراع شخصية اجتماعية جديدة، هي الفنان الكبير المحترف الذي يجمع في مركب شديد الهشاشة بعقدار ماهو بعيد الاحتمال معنى الانتهاك والحرية إذاء نزعات الانقياد، وصرامة نظام للحياة والعمل شديد الانضباط إلى الانصباط إلى المريء ويفترض الرفاهية البورجوازية والعزوية والتبتل معاً (١٢١)، وهو الذي يميز أقصى درجة، ويفترض الرفاهية البورجوازية والعزوية والتبتل معاً (١٢)، وهو الذي يميز العام والبوائة.

إن الثورات الفنية الكبرى ليست واقع المسيطرين (مؤقتاً) الذين لا يجبون هنا أو في مكان أخر شيئاً ويبيون فيا النيطرين (مؤقتاً) الذين لا يجبون هنا أو في بكل أخصار – الذين تجبرهم شروط حياتهم واستعداداتهم في أغلب الأحوال على ممارسة بكل اختصار – الذين تجبرهم شروط حياتهم واستعداداتهم في أغلب الأحوال على ممارسة النظام الرمزي . وتنوء تلك الثورات بثلك الكائنات الهجيئة التي لا تقبل تصنيفاً، والتي يدعم استعداداتها الأرستقراطية المرتبطة غالباً بأصل اجتماعي متميز وبامتلاك راسمال رمزي ضخم (في حالة بديلير وفلويير المكانة المثالقة على الفور التي تتكفل بها الفضيحة) نفاد صبر عميق تجاه والحدوده الاجتماعية وكذلك المدود الجمالية، وعدم تسامح متعجرف إزاء كل المهانئات مع المصر ، وإن البحث عن مجد كائناً ما كان يبيو لي من جهة أخرى عملاً عتواضعاً غير قابل الفهم» (١٣٠ الدي بنقشها في صميم الكتابة نفسها، إنه الحف الذي الشكلي، إن العمل على الشكل هو الذي بنقشها في صميم الكتابة نفسها، إنه الحف الذي

<sup>(</sup>١٢٧) قلوبير خطاب إلى لويز كوليه ١١ مابو ١٨٥٣ .

<sup>(</sup>۱۲۸) فلوپیر خطاب إلى جورج مناتد ٤ ديسمبر ١٨٧٧ .

<sup>(</sup>۲۲٪) إن قلوبير الذي رفض دائماً أن يتزدج اعتبر رزاج أصدقائه الغربين أمثال، الغربيد ابيها تقالسيس عاملة من وأرضت شيفالييه Chevuller غضوماً لنزمة الإنتخبار، وقد آثار فيه الاستقباء أو الاستقباء أو المساقباء أحياناً فلتسيس عاملة من M. Nadewn, Osstawe Flaubert, éeri منتساق فلوبين الكاتب، والمساقبة المساقبة المسا

<sup>(</sup>١٣٠) فغوبير خطاب إلى جورج معاند ٢٨ أكتوبر ١٨٧٢ .

لا يعرف هوادة لكل«الأفكار المتداولة» لكل الموضوعات المطروقة النموذجية بالنسبة إلى مجموعة ما، وكل الملامح الأسلوبية الخاصة بتمييز أو بالإفصاح عن التضامن مم أو الإلتصاق بموقع مشهود أو آخر أو بموقف مشهود أو آخر . إن الاستخدام النسقي للأسلوب غير المباشر الحرهو الذي يترك العلاقة بين الراوى والوقائع أو الشخصيات التي تتكلم عنها القصة غير متعينة بمقدار ما يكون ذلك مستطاعاً ، ولكن ما من شيء أكثر كشفاً لوجهة نظر فلوبير من التباس وجهة النظر ذاته الذي يتضح في التأليف للميز العماله: ومن ثم تأليف التربية العاطفية ، الذي أخذ عليه النقاد في أغلب الأحوال أنه مصنوع من سلسلة من «القطم التي وضعت متجاورة في القصة»، نظراً لغياب تراتب واضيم للتفاصيل والأحداث(١٣١). إن قاوبين فعل مثلما فعل مانيه وتخلى عن المنظور الموجَّد، المتخذ استداء من نقطة نظر ثابتة ومركزية، لحساب ما يمكن تسميته مع بانوفسكي (مؤرخ الفن على أساس النظرة الأيقونية) بالمكان التراكمي أو المتجمع ونفهم بذلك مكاناً مصنوعاً من قطع متجاورة مون نقطة نظر ممتازة. ففي خطاب إلى ويسمانس Huysmans بتعلق بروايته والأخوات فاتار» (من الملاحظ أن ويسمانس انتقل من النزعة الطبيعية إلى التصوف المسيمي مروراً بالفن المنحط) كتب يقول: ينقص تلك الرواية كما ينقص التربية العاطفية الوحدة المتخيلة للمنظور فلا يوجد تصاعد في التأثيره(١٢٢) . ونتذكر هنا تصريحه ذات يوم إلى هنري سيار Henry Céard حول التربية العاطفية دائماً، «هذا كتاب ملعون مدان يا صديقي الطيب لأنه لا يفعل ذلك: ولا يضم يديه الطويلتين الرشيقتين في امتلائهما ليرسم صورة لبناء هرمي الشكل»(١٣٣). رفض البناء الهرمي أي التضافر الصاعد نحو فكرة أو اعتقاد أو استنتاج، الذي يتضمن بذاته رسالة، هو يلا شك الأكثر أهمية فهويتضمن رؤية حتى لا نقول فلسفة التاريخ بالمعنى المزدوج الكلمة . إن هذا البورجوازي المعادي بضراوة للبورجوازية مجردتماماً في نفس الوقت من كل الأوهام عن «الشعب» (على الرغم من أن ديساردييه في التريية العاطفية وهو من أنصار الشعب، مغلص ومتحرر من الأغراض الخاصة حينما يعتقد أنه يدافع عن الجمهورية يقتل أحد المتمربين البطوليين، ويظل باعتباره البرى المضلل الشخمىية الوحيدة المضيئة في الرواية كلها) . ولكنه في تحرره الملق من فتنة الأوهام، يظل

<sup>(</sup>١٣١) واينبرج الواقعية الفرنسية مصدر سابق ص ١٧٢ ، ١٦٤ (بالإنجليزية) .

<sup>(</sup>١٣٢) فاويير خطاب إلى ويسمائس فبراير مارس ١٨٧٩ .

<sup>(</sup>۱۳۳) نفس التطبل لإخفاق التربية العاطفية يوجد في المراسلات ومن الزابوية الجمالية ينقصها المنظور فبالاستعمال التكور لإعداد الفطاة تتخفى الفطة ، وكل عمل فني يجب أن يكون له مركز، شقه أن يومسنم مرماً، أن يجب أن ينسكب الشوء على نقطة من الكرة : ولا يوجد شيء من كل هذا في العياة، ولكن القن ليس الطبيعة، والوبير خطاب إلى مدام روجية دي جينيت ).

محنقظاً بعقيدة مطلقة تتعلق بمهمة الكاتب . وهو يؤكد بالطريقة الوحيدة المتماسكة – في مواجهة كل الوعاط ثوبالنفوس الجميلة المتحدرين من لامنيه Lamennais (المدافع عن كاثوليكية لبراليه ذات نزوع اشتراكي مسوفي) وهو نقيض باربي Barbès السياس كاثوليكية لبراليه ذات نزوع اشتراكي مسوفي) وهو نقيض باربي Barbès السياس ست سنوات ثم اختار المنفي في النهاية ، الذي قال عنه لجورج صاند : «إنه كان يحب ست سنوات ثم اختار المنفي في النهاية ، الذي قال عنه لجورج صاند : «إنه كان يحب المرية كما هي بون عبارات منعقة ربعل ينتمي إلى «حيوات» بلوتارك أي نون عبارات منعقة ربعل ينتمي إلى «حيوات» بلوتارك أي نون عبارات الني تقدمها له النزعة الإنسانية الزائفة المرائية لباعة الأولمام ، فهذا النص الذي برفضه أن التي يقدم هرماً «وإن يفتح منظور يؤكد ذات بوصفة خطاباً بنون شيء خارجه، قد انحي من المؤخذ ولكنه يظل مثل إله سبينوزا (الذي يحل في الطبيعة) محايثاً لخليقته وساوياً لها في الامتداد ، وهنا نجد النقطة التي ينظر منها فلويير .

# انبثاق بنية ثنائية

«لو كان لدى مجد بول بورجيه، لعرضت نفسنى كل مساء فى صندوق للإغراء فى أحد استعراضات صالة المنوعات واضمنت لكم الحصول على ايراد كبير، Arthur Cravan رَرْ كرافان

بعد أن استعدنا حالة المجال الثقافي في طور التنسيس في الفترة البطواية حينما ظلت مبادىء الاستقلال التي سنتحول بعد ذلك إلى آليات موضوعية باطنة في منطق المجال مستقرة في جانب كبير منها داخل استعدادات وأنشطة المناصر الفاعلة، نريد هنا أن نقترت نمونجا لحالة المجال الأدبي التي تفسست في الثمانينات من القرن الماضي، وفي المقيقة إن تسلسلا زمنيا حقيقيا محكم البناء هو الذي يستطيع أن يجعلنا نشعر – على نحو عياني – بأن هذا المالم الفوضوي في ظاهره، والمشبع بمبادىء المرية طواعية، هو بفضل الاليات الاجتماعية، على الأخص التي تقرر الاستقلال وتحبذه محل لون من الباليه حسن التنظيم والإعداد حيث يرسم الأفراد والجماعات هيئاتهم أثناء تعارضهم بعضهم مع بعض، فتارة يتواجهون وتارة أخرى يسيرون بنفس الخطوة ثم يديرون الظهور في خطوط منفصلة باهرة على الأغلب، وهكذا دواليك حتى اليوم.

## خصائص الأنواع الغنية

يتبين تقدم المجال الأدبى نحو الاستقلال عند نهاية القرن التاسع مشر فى واقع أن التراتب بين الأنواع الأدبية (والمؤلفين) وفقا المعايير النوعية للحكم بينها كاد أن يكين على وجه الدقة عكس التراتب وفقا للنجاح التجارى، وذلك خلافا لما كان ملحوظا فى القرن السابع عشر، حينما اختلط التراتبان على وجه التقريب، وكان أكثر المثقفين تحقيقا للتقدير

## وخاصة الشعراء والعلماء هم أفضلهم تزودا بالرواتب والمكاسب.(١)

ومن وجهة النظر الاقتصادية يكون التراتب بسيطا ونسبيا دائما رغم التأرجحات المتطقة بالأوضاع. ففي القمة يوجد المسرح الذي يضمن لاستثمار ثقافي ضنئيل نسبيا أرياحا مهمة ومباشرة لعدد صغير جدا من المؤلفين. وفي قاعدة التراتب هناك الشعر الذي ياستثناءات شديدة الندرة (مثل نجاح عدد من المسرحيات الشعرية) لايحقق إلا أرياحا ضئيلة إلى أقصى حد لعدد صغير من المسرحيات الشعرية في موقع وسيط، وهي تستطيع أن تفسمن أرياحا مهمة لعدد كبير نسبيا من المؤلفين، ولكن بشرط أن توسع من نطاق جمهورها خارج العالم الأنبى نفسه (الذي يعتكف فيه الشعر)، وخارج العالم البرجوازي (كما هي الحالم اللبين نفسه (الذي يعتكف فيه الشعر)، وخارج العالم البرسورة الى المسرح)، أي وصولا إلى البورجوازية الصغيرة، أن بتوسط مكتبات المجالس المطية إلى «الأرستقراطية العمالية».

ولكن من وجهة نظر معايير التقييم التي تسود داخل المجال تصير الأمور أقل اتصافا بالبساطة. بيد أننا نرى وفقا لعدد من المؤشرات أن قمة التراتب أثناء الامبراطورية الثانية كان يشغلها الشعر الذي تم تكريسه باعتباره الفن بامتياز بواسطة التقليد الرومانسي، كان يشغلها الشعر الذي تم تكريسه باعتباره الفن بامتياز بواسطة التقليد الرومانسي، وفف المحافظ بكل مكانته وقد حدث ذلك بالرغم من بعض التأرجحات مع انحدار الرومانسية الذي لم يصل إلى مداء بفضل تيوفيل جوتييه أن شعراء البارناس، وبفضل الرومانسية الذي لم يصل إلى مداء بفضل تيوفيل جوتييه أن شعراء البارناس، وبفضل الكرائس، على اللغزة متألقة الاشتعال لبوبلير. واستمر الشعر يجذب عددا كبيرا من الكتاب، على الرغم من أنه كان بالكامل على وجه التقريب محروما من السوق، فلم تصل أحرز على الفود الإقرار المباشر للجمهور البورجوازي بقيمه واتجاماته المنقادة – بالإضافة أحرز على الفود الإقرار المباشر للجمهور البورجوازي بقيمه واتجاماته المنقادة – بالإضافة ألى النقود حقق التكريس المؤسسي للأكاديمية وألوان التكريم الرسمية. أما الرواية التي تقع في المنزلة الوسطى بين قطبي الحيز الألبي، فقد قدمت أعظم تشتت من وجهة نظر الومنع الرمزي: فعلى الرغم من أنها نالت أوراق اعتماد نبالتها، داخل الميال على الأقل،

Cf. A. Viala, Naissance de l'écrivain, Paris, Minuit, 1984 (1)

أ. فيالا. موله الكاتب 1944 . ينبغي الاحتياط من تأسيس مؤشرات لنوع من البداية للطلقة استنادا إلى العلامات الأيلى ولمننا مأيها ليأسبة على شمسية الكاتب مثل ظهور هيئات نومية التكويس، ولمي أواقع لقد عاده المداية بالميسة رضا طريلا أي متنافضة بمنادار مكاكن يجب على الطائفية أن يقبض في شكل تبدية النبزية الدولة مقابلا للامتراف بهم واليوض القانوني الذي شدت لهم المرائد ولم تلشم أجزاء نظام السمات للكربة لمهال مستقل الاحتد نهاية القرن التاسع عشد (سامت استبداد مهاني كمكان التكومن نصر التبدية Shelmonder مثل التي تبدأ اليوم لمساب مودة إلى أشكال جديدة من الرعاية، المدينة أن القدميمية وسبح التأثير التزايد المسافة:

وحتى خارجه بواسطة ستندال ويلزاك وخاصة فلوبير فقد ظلت مرتبطة بصورة أدب تجارى وثيق الصلة بالصحافة عن طريق الرواية المسلسلة. واكتها حققت ثقلا ملموسا في المجال الادبى حينما حصلت عند زولا على نجاح استئنائي في المبيعات (ومن ثم على مكاسب مهمة جدا سمحت له بالتحرر من الصحافة والرواية المسلسلة)، ووصلت إلى جمهور أوسع كثيرا من أى نمط آخر من أنماط التعبير، ولكن دون التخلى عن المتطلبات النوعية فيما يتعلق بالشكل (بل لقد وصلت مع رواية المجتمع الراقي إلى إحراز تكريس بورجوازى كان مقصورا حتى ذلك الوقت على المسرح).

ويمكن تقديم عرض بقيق البنية المتقاطعة لهذا الميز الذي يتمايش فيه التراتب وفقا الربح التجاري (مسرح ثم رواية ثم شعر) مع تراتب ذي اتجاه عكسي وفقا للمكانة (شعر ثم رواية ثم مسرح) بواسطة نموذج بسيط يأخذ في حساب مبدأين التمايز، فمن جهة هناك ثم رواية ثم مسرح) بواسطة نموذج بسيط يأخذ في حساب مبدأين التمايز، فمن جهة هناك الأنواع المختلفة متخوذة باعتبارها مشروعات اقتصادية وهي تتميز داخل علاقات ثلاث: أولا تبعا اسعر المنتج أو قمل الاستهلاك الرمزي وهو سعر مرتفع نسبيا في حالة المسرح والحفلة الموسيقية وريارة المتاحف أو المعارض والحفلة الموسيقية وزيارة المتاحف أو المعارض والحفلة الموسدة الموحدة الوحة الانتجام التشكيلي في وضع فريد على حدة ) وثانيا، تبعا لمجم المستهلكين ونوعيتهم الاجتماعية ومن ثم اهمية الأرباح الانتصادية وكذلك الرمزية (المرتبطة بالدوعية الاجتماعية التي يتم بها الحصول على الأرباح سواء المادية أو الرمزية، ولورادة الموردية،

ومن ناحية أخرى فبمقدار مايكتسب المجال من استقلال ويفرض منطقه الخاص تتمايز هذه الأنواع، ويدقة متزايدة تبعا للنفوذ الرمزى على وجه الخصوص الذى تمتلكه وتهيه، والذى يتجه إلى التغاير فى تناسب عكسى مع الربح الاقتصادى: فالنفوذ المرتبط بممارسة ثقافية يتجه فى الواقع إلى التناقص بالارتباط مع حجم الجمهور وتشنته الاجتماعي، (وذلك لأن قيمة نفوذ الاعتراف الذى يضمنه الاستهلاك يتناقص حينما تتناقص القدرة النوعية التى يعترف بها للمستهلك، بل وتتجه إلى تغيير العلامة من الإيجاب إلى السلب حينما تتخفض القدرة النوعية عن عتبة معينة).

ويتجه هذا النموذج إليي تقديم صورة وأضحة عن التصادات الكبرى بين الأنواع وكذلك عن الأختلافات الأكثر دقة الملحوظة داخل النوع الواحد نفسه، وعن الأشكال المختلفة التى يتخذها التكريس الممنوح للأنواع أو المؤلفين، وفي واقع الأمر إن النوعية الاجتماعية للجمهور (مقيسة أساسا بحجمه) والربح الرمزي الذي يدره هما اللذان يحددان التراتب النهمى القائم بين الأنواع والمؤلفين داخل كل نوع، والمقولات المتراتبة التى يميزها الناس في تناظر وثيق بدرجة كافية مع التراتب الاجتماعي لهذا الجمهور أو ذاك. ويتضح ذلك جيدا في حالة المسرح مع التضاد بين المسرح الكلاسيكي ومسرح البوليفار والفويفيل والكباريه أو بدقة أكبر في حالة الرواية، حيث تراتب التخصيصات: راوية المجتمع الراقي التي ستصير رواية سيكولوجية، وراوية طبيعية، رواية أنماط السلوك، والراوية المحلية والرواية الشماعي لكل جمهور، تؤثر فيه الرواية الشمينة على خص شديد المباشرة التراتب الاجتماعي لكل جمهور، تؤثر فيه الرواية ويناظر كذلك على نحو شديد المسرامة تراتب العوالم الاجتسامية الممثلة بل تراتب اللواهر ويقا للأصل الاجتماعي والجنس.

ويسمع هذا النموذج أيضا بفهم مايصل بين الرواية والمسرح وما يفصل بينهما .

فمسرح البوليفار الذي يستطيع أن يضن لؤلفيه المرموقين أرباحا اقتصادية كبيرة بفضل 
العرض المكررة للممل الواحد أمام جمهور محدود بورجوازي كان يجلب المؤلفين، وكلهم 
على وجه التقريب من أبناء البورجوازية، شكلا من الاحترام الاجتماعي مثل الذي تضفيه 
الاكاديمية. وتتجم السمات الاجتماعية المميزه شديدة الخصوص لمؤلفي المسرح من واقع 
أنها نتاج اختيار على درجتين: فالمسارح ضئيلة العدد جدا، كما أن المديرين كانت لهم 
مصلحة في الاحتقاظ بالمسرحيات في برنامج العرض أطول زمن ممكن، أي كان يجب على 
المؤلفين أولا أن يواجهوا منافسة رهية لكي تمثل مسرحياتهم، وكانت الورقة الرابحة في 
بعد ذلك مواجهة المنافسة على الجمهور وفيها يتدخل بالاضافة إلى التمكن من حيل الحرفة 
وهو مرتبط أيضا بالتعود على عالم المسرح، الاقتراب من قيم الجمهور، وهو بورجوازي 
وبارسي إساسا، ومن ثم اكثر وبجاهة، اجتماعيا وثقافيا.

وعلى النقيض من ذلك، لايستطيع الروائيون أن يحققوا مكاسب مكافئة لكاسب مؤافى المسرح إلا بشرط الوصول إلى «الجمهور الكبير»، أي كما تشير التداعيات الازدرائية التعيير، بالتعرض إلى فقدان الثقة المرتبط بالنجاح التجارى، وهكذا فإن زولا الذي عرفت رواياته أشد الحظوظ إثارة الشبهات لم يتجنب — جزئيا بلا شك – الممير الاجتماعي الذي كان يؤهله له التوزيع الضخم لرواياته وتفاهة موضوعاته إلا بتحويل «التجارى» السلبي و«الشائع» المبتذل إلى «الشعبي» المحمل بكل الامتيازات الإيجابية للنزعة التقدمية السياسية، وهو تحويل جعله ممكنا دور الذي الاحتماعي الذي لختص به داخل الحال»

والذى أعترف له به خارجه بفضل العون من التفاتى النضالى (وكذلك وإن يكن متأخر بفضل النزعة التقدمية في مسوح الأساتذة(؟).

. . .

إن الإغراء غير العادي الذي مارسه على زولا كتاب «مدخل إلى دراسة الطب التجريبي» لكلود بربار (وهو الذي يحاول تجديد المياديء الرئيسية للبحث العلمي عامة)، لا تفسره قحسب المكانة الهائلة التي استفادها العلم في الثمانينات، على الأخص من خلال تأثير تان ورينان وكذلك برتلو Berthelot (العالم الكيميائي مؤسس الكيمياء الحرارية، والذي كان نبيا لديانة علمية) (٢): أكانت لديه السذاجة لكي يعتقد - كما ينحى عليه باللائمة في الأغلب -أن منهج كلودبرنار من المستطاع أن ينطبق مباشرة على الأدب؟ كل الأشياء تدفع إلى الاعتقاد في جميم الحالات أن نظرية «الرواية التجريبية» قدمت له وسيلة ممتازة لتحييد ربية الابتذال الملصقة بالوضاعة الاجتماعية للأرساط التي يصورها، والتي تقصد إليها كتبه: فالاحتماء بنموذج الأطباء البارزين جعله يطابق بين نظرة «الروائي التجريبي» والنظرة الإكلينيكية» (نظرة الطبيب في العيادة) منشئًا بين الكاتب وموضوعه المسافة الخالقة للموضوعية التي تفصل بين القمم الطبية العظمي ومرضاهم. وهذا الاهتمام باتخاذ المسافات لم يكن واضحا بقدر وضوحه في التقابل الذي يقيمه (والذي سيلفيه سيلين -Cé line - ١٨٩٤ - ١٩٦١ - ١٩٦١ بأسلوبه من وجهة نظر بطله الذي يعاني وهو في حالة من الحمي والهنمان مثل رواية رحلة إلى نهاية الليل والموت بالتقسيط») بين اللغة المستمدة من الشخصيات الشعبية وكلام الراوي المتسم دائما بسمات الأدب العظيم في إيقاعه الذي هو ابقاع الكتابة أو في السمات النموذجية للأسلوب الرصين مثل استخدام الماضي البسيط (صيفة لا تستخدم في الكلام) والقول غير المباشر. وهكذا فإن زولا الذي يدعو في بيانه المسمى الرواية التجريبية بصنوت مرتفع إلى استقلال الأديب ومكانته الرفيعة كما يؤكد في نفس العمل المكانة الرفيعة للثقافة الأدبية واللغة الأدبية التي هو مدين لها بما حققه من اعتراف والتي يطالب لها بالاعتراف، يبرز نفسه بوصفه المؤلف بامتياز التربية الشعبية المؤسسة هي أنضا بالكامل على الاعتراف بهذه القطيعة التي هي أساس احترام الثقافة.

<sup>(</sup>٢) إذا نحينا كريبيه جانبا فإن الرسامين لم يلجأوا الا نادرا إلى تبريرات شعبوية، وربط يرجع ذلك إلى أنهم لم يواجهوا شكلة التشار جماهيري ولك لأن متتباتهم فريدة (أوبح كاحدة بدون صور كليرة مستنسخة) ولمات سعر مرتبع للوسفة، ولأن النجاح اللرحيد الذي يستطيعون معرفته هو النجاح المادي والسحمة في الأوساط الراقية ومع قريب في أثاره الاجتماعية من النجاح اللسحي.

 <sup>(</sup>٣) عن مكانة العلم حول الثمانينات انظر: P. Momet, Histoire de la littérature, Paris, Larousse 1927, P. 11-14 عن مكانة العلم حول الثمانينات انظر: ١٤-١٤ مورية: تاريخ الألب س ١٠١٤/١

## ثهائز الأنواع وتوحيد الهجال

كان رد الفعل الرمزي النزعة ضد المذهب الطبيعي معاديا أيضًا في حالة الشعر للنزعة الوضعية التي كانت تضغط على الشعر البارناسي من خلال خرافة الواقعة الدقيقة وخرافة الوثيقة والنزعة الاستشراقية والهلينية يمولا يمكن فهم رد الفعل هذا باعتباره نتيجة مباشرة لتحول في العقليات يعكس التغيرات الاقتصادية أو السياسية، أي في تجريده من المنطق والتاريخ النوعيين للمجال. وما من شك في أن «النهضة ذات الطابع الروحي» الملحوظة في كل مجال السلطة، والمتصلة بتجدد للنزعة المثالية مرتبط بنطة فاجنر (الأساطير الجرمانية والصوفية الرمزية) والبدائيين الإيطاليين، قد اتخذت شكل تجديد للتصوف (على سبيل المثال مع «الاتحاد من أجل العمل الأخلاقي») لبول ديجاردان Paul Desjardins، وقد تختلط أحيانا بقوضوية صالونات (٤)، قد هيأ الشروط الملائمة لظهور الحركة الرمزية ونجاحها النسبي (ولعدد لايحصي من الحركات) ذات القربي مثل نزعة النزوة عند فلوريان بارمنتيه Florian Parmentier الذي أعد ضد «المادية العلمية والهوس التجريبي والنزعة العقلية المثقفة، فلسفة قريبة من فلسفة برجسون. وكان البعد الاجتماعي بل والسياسي لرد الفعل هذا شديد الوضيح في الحقيقة، فهو يقدم فنا غائصنا في الفن والنزعة الروحية منمياً حس السر في معارضة فن اجتماعي مادي مبنى على العلم (كانت التقدمية السياسية مرتبطة في الأغلب بالنزعة المحافظة الجمالية وبلتقي بها على سبيل المثال عند البارناسيين القدامي الاجتماعيين أوفي مدارس غريبة مختلفة مثل نزعة الإجماع عند جول رومان (١٨٨٥ - ١٩٧٧ التي انتسبت الى تارد واوبون والنزعة الطبيعية ومـثل نــزعة التباريح Paroxysne والنزعة الدينامية والبروايتارية ... الخ)ييم ولكن رد الفعل الرمزي لن يفهم بالكامل إلا إذا وضعناه في علاقته مم الأزمة النوعية التي عرفها الانتاج الأدبي في الثمانينات من القرن الماضي والتي أثرت في الأنواع الأبية الأغرى بمقدار تزايد حصيلتها الإقتصادية(٩) كما واصل الشعر على الرغم من قوة الجذب المتزايدة للرواية احتذاب حائب مهم جدا من القادمين الجدد، ولكنه لم يمثلك الكثير الذي يخشى فقدانه بما أن زيائنه لم يتعبوا المنتجين أنفسهم. وكان المنطق الباطن التمايز الدائم في الأساليب بجيد أن تنبثق في الطريق الذي افتتحه بوباير مدرسة رمزية مقطوعة الصلة بالبار ناسبين المتأخرين أو الطبيعيين الذين ينظمون شعرا خطابات سياسية أو فلسفية أو اجتماعية تعسة، وعلى

<sup>(1)</sup> وعلى الأخص عند كتاب مرتبطينل بمسرح العمل مثل فيلكس تنيين Fenéon ، لوي ماز كانLouis Malaquin وكامي موكلير Camille Mauclair وهنري دي رينيه H. de Régnier او سان - بول رو Saint Pol. Raux.

o) DF, C. Charle, La Crise Littéraire à l'époque du naturalisme, Paris, Pens, 1979, P. 27-54 سي. شارل الأزمة الأدبية في عصر النزعة الطبيعية.

التقيض من ذلك ضريت الأزمة الروائيين الطبيعيين وعلى الأخص المنتمين إلى الجيل الثانى ضرية مباشرة، وكانت تحولاتهم العقائدية بلا شك إعادة تحول هادفة إلى الاستجابة لتوقعات جديدة لدي الجمهور المثقف ومرتبطة على الأخص «بالنهضة ذات الطابع الروحي»، فبعضهم مثل ويسمانس تحول نحو نزعة «طبيعية روحانية» أو مثل بول بونتان Bonnetain فبعضهم مثل ويسمانس Rosny ولوسيان ديكاف Descaves ويول مارجريت Guiches وجوستاف جيش Guiches مؤلفي بيان خمسة ضد العالم الذي ظهر في عدد القيجارو في المراحد الطبحارة عند المنجارة في الردة الروحانية ضد زولا والنزعة الطبيعية.

بيد أن قسما من الكتاب الذين انجرفوا أولا نحو الشعر أعادوا من جانبهم في الرواية 
«المثالية» والسيكراوجية استثمار رأس مال ثقافي وعلى الأخصر رأس مال اجتماعي أكثر 
أهمية من رأسمال منافسيهم الواقعيين (٢) وهكذا نجد أندريه تيربيه Theurlet يدخل إلى 
الرواية تقليد شعر المناجاة الجميمة، ونجد أن بول بورجيه تلميذ تين الذي كان مثل أناتول 
فرانس وأندريه تيربيه أو باربي بورفيي قد بدأ مهنته الأدبية بنشر بعض المجموعات 
الشعرية (الحياة القلقة ١٨٧٥ وإديل ١٨٧٨ ،الاعترافات ١٨٨٨) صار بارعا في تطيل 
المواطف المرهفة لشخصيات منعزلة داخل الهيكل الاجتماعي الراقي فاتما بذلك الطريق 
لروانيين مثل بارس .Barrès (أيام نزعة الذات الأناوحدية ثم اللاوعي الجمعي في «تحت 
لروانيين مثل بارس .ecat حره و «حديقة بيرينيس») وبول مارجريت وكامي موكلير والوار 
إستونيه Edouard Estaunie أندريه جيد اللذين يمكن أن تقرأ بعض رواياتهم بأسلوبها 
وغنائيتها باعتبارها قصائد نثر.

وقد أدى ذلك إلى أن يظهر فى الرواية الانقسام إلى مدارس متنافسة، وهو ماعرفه الشعر من قبل، ففى تعارض مع هذه التيارات الجديدة نجد الرواية الاجتماعية أن الاقليمية المحلة المنصرة من النزعة الطبيعية، والرواية ذات القضية.

أما المسرح هو الساحة التي يعتجزها كتاب من أصل بورجوازي فقد صار أيضا مالاذا الروائيين والشعراء منكوبي الطالع المنحدرين من أصل بورجوازي صغير أو شعبي في معظمهم، ولكنهم اصطدموا بالحواجز عند المدخل، وهي الميزة لهذا النوع أي باجراءات الاستبعاد الرقيقة التي يضعها النادي المغلق لديري المسارح والمؤلفين المعتمدين والنقاد في وجه مطالب القائمين الجدد. ولا جدال في أن المسرح بسبب خضوعه المباشر لضوابط

Cf. R. Ponton, Naissance du ronan psychologique. Capital Culturel, Capital social et stratégie Littéraive (۱) منافعة أن المنافعة أن المنا

الطلب من جانب زيائن بورجوازيين أساسا (على الأقل في الأصل) سيكون آخر من يعرف طليعة مستقلة ستظل لنفس الأسباب هشة مهددة. وعلى الرغم من الإخفاقات الأولية للأخوين جونكور (في ١٨٦٥ مع هنرييت ماريشال Henriette Maréchalأحوازولا (مع تريز راكان Thérèse Raquin في ١٨٧٢ والورثة في ١٨٧٤ والزر الوردي في ١٨٧٨ والحانة في ١٨٧٩ .. الغ) فلم يذهب سدى جهد الطبيعيين وزولا على الأخص (٧) لقلب تراتب الأنواع بأن ينقلوا إلى أرضية المسرح رأس مال رمزى مكتسب لدى جمهور جديد (يقرأ رواياته ولا يذهب إلى المسرح). ففي ١٨٨٧ أسس أنطوان المسرح الحر، وهو المشروع الأول الذي تحدى تحديا حقيقيا أنواع القسر الاقتصادية في قطاع من المجال ظلت تحكمه حتى ذلك الوقت بون شريك، ثم انتهت من جهة أخرى بالانتصار فيه مما أدى إلى التخلي عن المحاولة عام ١٨٩٦ بعد أن تحمل مديره مائة ألف فرنك من النبون. ولكن القطيعة التي تم بواستطها خلق موقع جديد يقابل في أن معا التقليد المتشدق في الكوميدي فرنسين والرشاقة المنطلقة الحركة لمتلى البوليفار كانت كافية لانبثاق الآثار الأكثر تمييزا لسيرورة عالم كامل بوصفه مجالا: قمن جهة هناك مسرح القن لبول قور Fort الذي سيصير «مسرح العمل» لديره لونيه بو Lugné-Poe (الهارب من المسرح الحر) وهو ممثل وكاتب ١٨٦٩ -١٩٤٠ وقد عرض مسرحه إيسن وسترنديرج) وهو مؤسس وفق بموذج المسرح الحر وضده، ويعيد في المجال الفرعي المسرح الذي أنشى، على هذا النحو انتاج التقايلات بين الطبيعيين والرمزيين التي ستقسم من الآن فصاعدا المجال في مجموعه، ومن جهة أخرى نجد تأسيسا خاصا لمشكلة الإخراج، وطرحا لطرائق الإخراج المختلفة باعتبارها أهزايا أنية أي باعتبارها مجموعات نسقية من الإجابات المفتارة صراحة عن مجموعة من المشاكل التي تجاهلها التراث أو التي أجاب عنها دون أن يطرحها، ويذلك كله يكون أندريه أنطوان قد طرح للتساؤل عقيدة سائدة Doxa كانت بوصفها كذلك خارج أي مناقشة، وحرك اللعبة بأكملها أي تاريخ الإخراج.

لقد دفع إلى الانبثاق بضرية واحدة ذلك الحيز للتناهى من الخيارات المكنة الذى لم ينته بعد البحث المسرحة من ارتياده، عالم المشكلات وثيقة الصلة بالموضوع والتى يجب على كل مخرج جدير بالتسمية سواء أراد ذلك أو لم يرد أن يتخذ موقفا منها، والتى وفقا لها ستدور المواجهة بين مختلف المخرجين: وهى المسائل المتعلقة بحيز المنظر وبالعلاقة لها تتكون أكثر ضرورة) بين الديكور والشخصيات (وقد أطرى دقتها)، ومسائة

V) من ۱۸۷۸ إلى ۱۸۸۰ دافع زيلا عن مصرح طبيعي يصفته ثاقدا مسرحيا (آثارين زيلا دالنزمة الطبيعية في المسرح» ويوافينا البوابيين: المنافية العربية (XXX, Nos auteur Grams) والمنافقة (E. Zola, Le Naturalisme au Théatre (ocuvres Complètes,op. cit., 1 XXX, Nos auteur Grams) (igiose, iii), IXXXIII.

النص وبساطة أن مسرحية التفسير، ومسألة تبادل التأثير بين الممثلين والمتفرجين (مع إظلام العدالة وضد التمثيل في منصة الأضواء الذي يحطم الإيهام المسرحي، ونظرية «المائط الرابع») ومسألة الإضاءة والصوت.. الغ(A).

وأفضل شاهد على النفوذ الذي حققة أنطوان على المجال الذي نفع به إلى الوجود ماثل 
في حقيقة أن خصومه في مسرح العمل - كما أشار الملاحظون الأقل ميلا إلى الرؤية 
السوسيولوجيه لتاريخ المسرح - كانوا يضعون في مقابل كل موقف يتخذه موقفا مناقضا: 
المفاخرة بالطابع «المسرحي» الاصطناعي (جند جاري Jarry «على الأخصر حينما مثلت أويو 
ملكا عام ١٩٩٦ وهي محاكاة هزاية لأوبيب ملكا») ضد نزعة الايهام «بالطبيعي»، والايحاء 
ضد نزعة الحقيقة، «ومسرح الخيال» ضد «مسرح الملاحظة»، وأولوية اللفظ ضد أولوية 
الديكور، «والانسان الميتافيزيقي» ضد «الانسان الفسيواجي» ومسرح الروح وفقا لتمبير 
الول شوريه Edouard Schuré 
مد «الانسان الفيتافيزيقي» ضد «الانسان الفسيواجي» ومسرح الروح وفقا لتمبير 
حمل كل هذه التعارضات مؤلفون ومخرجون كانوا مثل بول فور ولونيه بو يشكلون مع 
محمل كل هذه التعارضات مؤلفون ومخرجون كانوا مثل بول فور ولونيه بو يشكلون مع 
يحصل أنطوان إلا على تعليم ابتدائي، كان لونيه بو إبنا لنائب مدير بنك ومتخرجا في 
ليسيه كوندورسيه).

وهكذا نشا بين بداية القرن العشرين بالنسبة إلى الشعر، والثمانينات من القرن التاسع عشر بالنسبة إلى المسرح – الذي لاحظ زولا في رده على أوريه Huret أنه ويظل دائما متأخرا عن بقية الألب، داخل كل نوع قطاع أكثر استقلالا تم أو إذا أردت – طليعة. فكل نوع قطاع أكثر استقلالا تم أو إذا أردت – طليعة. فكل نوع يتجه إلى أن ينشق إلى قطاع للبحث وقطاع تجاري، إلى سوقين ينبغي أن نتجنب إقامة جبهة من الخنادق بينهمابم فهما ليسا إلا قطبي حيز واحد يتحددان داخل علاقة أي المجال الأدبي، الذي يتجه على نحو متزايد نحل كل نوع عملية توحيد لجمل الأنواع، أي المجال الأدبي، الذي يتجه على نحو متزايد نحو أن ينظم نفسه حول تضادات مشتركة أي المجال الأثال في الثمانيات من القرن الماضي كان مناك تضاد النزعة الطبيعية والرمزية)، وفي المقيقة إن كل قطاع من القطاعين المتضادين في كل مجال فرعي (على سبيل المثال مسرح المخرج) يتجه إلى أن يصبير أكثر اقترابا من القطاع المائل في الأنواع سبيل المثال معالة في الأنواع مسرح أنطوان، أن الشعر الرمزي في حالة لونيه، بو) بالقياس إلى القطب المقابل في المجال الفرعي نفسه (مسرح البوليفار). وبعبارة أخرى، يقد يقد التضاد بين القطبين المائلين في يقد التضاد بين القطبين المثائية في عليته التي تشكل البنية لحباب التضاد بين القطبين المائلين في يقد التضاد بين القطبين المنائية في يقد التضاد بين القطبين المنائية في يقد المساب التضاد بين القطبين المنائية في

<sup>(</sup>A) روبين. المسرح والإخراج من ١٨٨٠ - ١٩٨٠)

كل مجال فرعى. قطب الإنتاج الفالص وفيه يكون الاتجاه نحو ألا يجد المنتجون زيائن لهم سوى المنتجين الأخرين (النين هم أيضا منافسون لهم) وحيث يوجد شعراء وروائيون ورجال مسرح مزوبون بخصائص موقع مماثل، ولكنهم منفعسون في علاقات يمكن أن تكون تناحرية، والقطب الأخر قطب الإنتاج الكبير الفاضع لتوقعات الجمهور الكبير.

### الفنوالمال

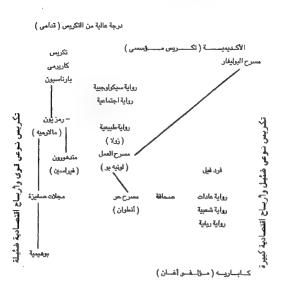
وابتداء من ذلك الوقت اتجه المجال الأدبى الموحد نحو أن ينتظم وفقا لبدأين فى التعاييز مستقلين ومتراتيين: التضاد الأساس بين الإنتاج الفالص الموجه إلى سوق محدودة وإلى منتجين ثقافين والانتاج الكبير الموجه نحو إشباع توقعات الجمهور، وهو تضاد يعيد إنتاج القطيمة التأسيسية مم النظام الاقتصادي، التى هى أساس حقل الانتاج المحدود، فهى اتتدعم بواسطة نضاد ثانوي ينشئا داخل المجال الفرعى للإنتاج الضالص بين الطليعة المحددة والطليعة التى تم تكريسها، ويصدق ذلك على سبيل المثال فى الفترة موضع الدراسة على التضاد بين المبارئاسيين والنين يطلق عليهم اسم «أصحاب نزعة التدهور»، والنين كانوا بدورهم منقسمين إمكانا في يعد ثالث وفقا لاختلافات الأسلوب والمشروع اللابية التي التي المساوب والمشروع اللابية التي التي الماساوب والمشروع التي تناظر اختلافات الأسلوب والمشروع اللابية التي التي الني الني الني الني الماسان الأصل الاجتماعي وأسلوب الحياة.

## المجال الأدبس عند نماية القرن التاسي عشر (تفصيل)

ظل فيواين ومالارميه زمنا طويلا يعتبران طفلي البارناس الضائمين (فقد كانا حاضرين بين الشعراء السبعة والثلاثين المنشورين في المجموعتين الأوليين المعنونتين «البارناس المعاصر» ثم استبعدا من الثالثة مما أعطاهما وضع الشهداء). وقد بدأ الشاعران في جنب الانتباء حوالي منتصف الثمانينات، وقد تلقيا اسمهما المستعار من محاكاة ساخرة ذات طابع هجومي : «انحطاط ادوريه فلوبيت Adoré Floupette الشاعر المتدهور وهي مجموعة أشعار هجائية لجابرييل فيكير Vicairو وكنري بوكلير ظهرت في ۱۸۸٥ حولت شعر فيراين ومالارميه ومقليهم إلى موضوع للهزم.

لقد كان الاثنان متحدين موضوعيا بمعارضتهم المشتركة للبارناسيين الأكبر منهم سنا (وكان أمر العشد والقتال يصدر من فيراين الذي قدم في «الشعراء الرجماء أن اللعناء» مالارميه وراميو وتريستان كوربييو Corbièrوكيم ولكن مالارميه وصحبه الرمزيين، وفيرلين وصحبه المتدورين تباعدا شيئا فشيئا إلى درجة المواجهة حول سلسلة من التعارضات الاسلوبية أن المتعلقة بالأفكار الجوهرية (مثل الضفة اليمني والضفة اليسري بجالصالون

# المجال الأدبس عند نشاية القرن التاسع عشر



درجة منخفضة من التكريس ( شباب )

والقهى، الراديكالية المتشائمة والإصلاحية المتحفظة، الجمالية المصرح بها المؤسسة على النزعة السحرية المغلقة على ذاتها والمحصورة في هنة قليلة وجمالية الوضوح والبساطة والسداجة والمعاطفة)، وهي تناظر اختلافات اجتماعية (فمعظم الرمزيين منحدرون من البورجوازية المتوسطة أو الكبيرة أو من النبلاء وبرسوا في باريس القانون في الأغلب على حين أن المتدهورين، قادمون من الطبقات الشعبية أو من البورجوازية الصغيرة، ولا يملكون إلا أقل القليل من رأس المال الثقافي() وفي الحقيقة إن الفروق حسب درجة التكريس تقصل بين (جبال فقية، تتحدد بواسطة الفاصل الذي غالبا مايكون قصيرا جدا، لايكاد يممل إلى بضع سنوات أحيانا بين الأساليب وأساليب الحياة التي تتعارض بوصفها دالمجديه، مقابل دالقيم، دالمبتكر، و دالمقامم، وهي ألوان قسمة ثنائية قاطعة قد تكون في أغل الأمول فارغة، ولكنها كافية لكي تصنف وترجد بأقل تكفة مجموعات تُسمى أكثر

. . . .

إن حقيقة استقلال العمر الاجتماعي عن العمر البيراوجي لاتظهر واضحة إلا في المجال الأبير، حيث يمكن أن يقصل بين الجبلين أقل من عشر سنوات (هذه هي حالة زولا المولد في ١٨٤٠ ويتكان أن يقصل بين الجبلين في أمسيات ميدان Médan ممنزل زولاه، أليكس المولد في ١٨٤٠ ميرابو في ١٨٤٨ موياسان في ١٨٥٠ سيار في ١٨٤٠ عنيك Hennique في ١٨٥٠ ). ويصدق نفس الشيء على مالارميه وتلاميذه الأول.

وناخذ مثالا أخر هو بول بورجيه أحد المدافعين الرئيسيين عن الرواية السيكولوجية فلايفصله عن زولا إلا فارق آثنتي عشر سنة، ولم يفت زولا أن يوضع تلك الفجوة بين العمر الاجتماعي (المركز) والعمر «الواقعيء مشيراً إلى عقم الوقوف عند بلاهات وترهات مماثلة في هذه اللحظة شديدة الخطورة من تطور الأفكار. فإن كل هؤلاء الشبان الذين هم جميعا بين الشلائين والأربعين يتركون لدى انطباعا بأنهم قشور بندق تتراقص على شلالات نياجارا، فليس لديهم شيء تحت القشرة إلا ادعاء هائل فارغ»(١٠).

C.F. R. Ponton, Le Champ Litéraire en France de 1865 à 1905. Paris thèse EHESS, 1977, et J. Jurt Synchronie litéraire et rapport de forces. Le Champ poétique des années 80, (Oeuvres et critiques, XII n°2, 1987, P. 19-33.

٩) بوبترن، المجال الأبي في فرنسا من ١٥٠١ إلى ١٩٠٥ باريس رسالة مكتوراه و/بعيرت، التزامن الأدبي وعلاقة القوى.
 المجال الشعري في الثمانينات.

<sup>(</sup>١٠) أوريه مبحث في التطور الأنجي.

<sup>10 -</sup> J. Huret, Enquête sur l'évolution littéraire, Paris Charpentier, 1891 réedition avec notes et préface de Daniel Grojnowski, Vanyes, Thot, 1985, P. 158.

## هجـــال الأنتــاج الثقـــافـــ داخل هجال السلطة وداخل الحين الاجتماع*س*

داخيل محميال السياحات وداخيل المبين الأجتماعي رأس مال رمزي نوعي + رأس مسال اقتصادی + رأس مال شقافي + تعت المجال طليعة مكرسه تحت المجال راس مــال أقتمـــادى + + رأس مال اقتصادي رأس مال ثقافي مجال السلطة مبجال الأنتماج الشقباقي درأس مبال ثقباقي بزجة استقلال منفشمية بزجة استقلال مرتفعة - رأس مال اقتصادي + رأس مال اقتصادي + رأس مال رمزي نوعي - رأس مال رمزي نوعي انتاج محدود انتاجكبير الفن الفن

> انتاج ثقافی فور فیل سلسائت دون اعتراف روائیة مسحافة

– رأس مال رمزي نوعي

طليعة

برهيمية

الميز الأجتماعي (قرمي)

– رأس منال اقتنصنائی ، رأس منال ثقافتی –

كان الشاغلى مواقع الطليعة الذين لم يتم تكريسهم بعد وعلى الأخص أكبرهم سنا (من الناحية البيواوجية) مصلحة في اختزال التضاد الثانى إلى التضاد الأول، وفي إبزاز أن النجاح أو الامتراف الذي يستطيع الحصول عليه بعض كتاب الطليعة بمرور الزمان كان النجاح أو الامتراف الذي يستطيعون الاتكاء على نتيجة التخلى من المباديء أو التواطؤ مع النظام البورجوازي وكانوا يستطيعون الاتكاء على أنه إذا كان التكريس البورجوازي والمكاسب الاقتصادية أو الأمجاد الاجتماعية التي يتسم بها (أكاديمية وجوائز... الخ) لها الصدارة بالنسبة إلى الكتاب الذين ينتجون للسوق البورجوازية وسوق الاستهلاك الواسع، فهما أيضا موضع العناية من القسم الأكثر انقيادا أمحاب الكتابة «الخالصة» مثل لوكنت دي ليل، قائد طابور البارناسيين، وكان هذا الشاعر أمحاب الكتابة «الخالصة» مثل لوكنت دي ليل، قائد طابور البارناسيين، وكان هذا الشاعر موقف الخصومة من الطرز الشائعة، ولكنه انتهى عضوا في الأكاديمية، حائزا لوسام جوقة الشرف (وعلى النقيض من ذلك كان الواجب على الذين يريدون مهما كان الثمن تجنب أن يهضمهم الفن البورجوازي وتأثير التقادم الاجتماعي الذي يحدده ذلك، أن يرفضوا كل الشارات الاجتماعية للتكريس من أوسمة وجوائز وأكاديميات وكل ألوان التكريم).

وقد قُرضت البنى المتحولة مع الزمان وأشكال التغير التى تأسست منذ زمن بعيد فى نطاق الشعر، الذى كرس نفسه لإيقاع الثورات (الرومانسية والبارناسية والرمزية) على الرواية أيضا بعد الطبيعية، بل وعلى المسرح مع مقدم المخرج والثورة التى أحدثها.

وفى حالة الشعر تسارع إيقاع الثورات (سواء التى فى مرحلة المشروع أو التى حققت النجاح)، وفى بداية القرن المشرون شارفت «الفوضى الأدبية» كما يقول بعض النقاد على الوصول إلى الأوج: إن «مؤتمر الشعراء» المنعقد فى باريس فى مدرسة الدراسات الاجتماعية العليا فى ٧٧ مايو ١٠٩ لتحبيذ محاولة التأخى، انتهى وسط الصخب والقتال. الاجتماعية العاراس مما أدى إلى انقسامات مسلسلة : فهناك:

نزعة التركيب Synthétisme عند جان دي لاهير de la Hire بنزعة التكامل Empulsionisme عند فلوريان المعند الولغة لاكرزين Impulsionisme عند فلوريان المنتيب Impulsionisme عند فلوريان (١٩٠١)، نزعة الارستقراطية عند لاكاز بوتييه (١٩٠٤)، نزعة الارستقراطية عند لاكاز بوتييه Sincérisme مند لوي ناز Nazz. والنزعة الاألتيه الاجماع عند جول برومان، ونزعة الإخلاص Han Ryne، ويزعة الكاهن المحارب Druidisme عند ماكس جاكرب (١٩٠٩) Marinetti عند شارل دي سان كير ٢٩٠٩)، ويزعة الكاهن المحارب Lintensisme عند شارل دي سان كير Sint Cyr)، والتواقتية Lintensisme عند هنري ماتان بارزان Barzun وفرنان، ديفوار (١٩١٠) والبيناميه عند néisme

هنري جيلبو Hffrénéisme ، نزعة الجموح Effrénéisme والكلية Totalisme .. الغ(١١).

وقد تذرع بعض الشعراء بمنطق الثورة الدائمة الذي أصبح قانون سيرورة المهال لترير نفاد صبرهم في الوصول إلى وراثة المكانة، ولم يترديوا في قول إن خمسا وعشرين سنه من مواصلة البقاء مدة شديدة الطول بالنسبة إلى الجيل الأدبي(١٧).

كما أدى السعار الانعزالي، الذى استثار الجنوح إلى الجماعات الصغيرة السياسية الطليعية، إلى انقسامات قادها زعماء نصبوا أنفسهم بانفسهم: فالمتدهورون أنجبوا الرمية التي أنجبوا المرتبة التي أنجبوا المرتبة التي أنجبوا المرتبة التي أنجبوا المرتبة التي أنجبوا المرسة المرتبة (عند جان مورياس وتدعو إلى اشكال عصر النهضة وجو يوناني أن لاتيني). وكان من النادر جدا أن توجد حركة تصل إلى فرض نفسها وظل معظم قادة المدارس دون تلاميذ، ولكن في كل مكان كانت القطيعة الاستهلالية تنجب تكرارا لها في قطيعة جديدة.

وفى حالة الرواية أنجبت الثورة الطبيعية، إلى حين، رد فعل أصحاب السيكرانييا، وفى حالة المسرح كما رأينا استثار ظهور المسرح المر لأنطوان على نحو فورى تقريبا خلق مسرح العمل (لونيه بو) وهو إسقاط فى الحيز الجديد الذى افتتمه أنطوان للتضاد (الذى يتجاوز حدود الأنواع) بين الطبيعية والرمزية (واحساب تلك القطيعة المزوجة فرض الشعر سيطرته على الرواية عند ويسمانس وعلى المسرح عند ماترلنك). فكل ثورة تاجمة تضفى الشرعية على ذاتها واكنها تضفى الشرعية أيضا على الثورة بوصفها ثورة، وهنا يدور الأمر على الثورة ضد الأشكال الجمالية التي فرضتها الثورة نفسها. وتشهد المظاهرات والبيانات من جانب كل الذين ابتداء من أول القرن بذلوا قصارى جهدهم لفرض نفسها بوصفها جديد، يشار إليه بمفهرم اصطلاحي، على أن الثورة مالت إلى أن تقرض نفسها بوصفها الغوفة الموصول إلى الوجود داخل المجال.

وأمامنا العالة النمونجية التى يسمونها «أرمة النزعة الطبيعية» فهى ليست إلا مجموع الاستراتيجيات الرمزية الفعالة جزئيا التى أكدت بواسطتها زمرة من الكتاب والنقاد بالنسبة لبعض قضايا الطبيعية، حقها فى أن تخلفها عن طريق مايشبه الانقلاب الرمزى بالنسبة لبعض الممالة إلى المؤلفين الخمسة لبيان ١٨ أغسطس ١٨٨٧ هـناك برونتيير الحدادة الذى كتب فى أول سبتمبر ١٨٨٧ مقالا حول إفلاس الطبيعية، وبول بورجيه الذى وقف فى مقدمة روايته التلميذ (١٨٨٧) ضد الطبيعية الظافرة، وحتى جول أوريه فى

Florian-Parmentier, La Littérature et l'Époque, Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours, Paris, Eugène Figulére, 1914, P. 292-293.

<sup>(</sup>١١) فلوريان باررمتييه، الأنب والعصر، تابخ الأنب الفرنسي من ١٨٨٥ إلى أيامنا، (١٩١٤).

<sup>(</sup>١٢) ناس المس

تحقيقه الشهير (وهو أول مثال على هذه الاستطلاعات الأداتيه التى مورست كثيرا بعد ذلك والتي تتجيلها)، الذي أعطى فيه كل المدعين، ومن أمثلتهم ووسمانس فرصة إن يقواوا إن «الطبيعية انتهت» (١٣) وهكذا تأسس مخطط الفكر امتد نطاقة في نفس الوقت عند الكتاب والصحفيين وعند ذلك الجزء من الجمهور الأكثر اهتماما بالتميز الثقافي، وهو مخطط يدفع إلى التفكير في الحياة الأدبية بل في الحياة التامام بالتميا المتعادلة الأدبية بل في الحياة بدعماما بالتهدد فقط هي حجة التقادم التقادة الأدبية الم مدرسة بحدة وإحدة فقط هي حجة التقادم وانقضاء العهد.

#### ديالكتيك التمييز:

من الصعب إلا تستخلص من قراءة هذا العمل أو ذاك من أعمال الفترة أو الأعمال التي أعقبتها مباشرة (١٠) والتي تحصى تفصيلا كل الدارس الأدبية ذلك الشعور بأنها تنتسب إلى عالم خاضع بطريقة ميكانيكية تقريبا لقانون الفعل ورد الفعل، أو إذا أواد المرء أن يفسح مجالا للنوايا والاستعدادات لقانون الادعاء والتميز. ولا يوجد فعل من جانب فاعل ليسع مجالا للنوايا والاستعدادات لقانون الادعاء والتميز. ولا يوجد فعل من جانب فاعل ليس رد فعل على كل الأفعال الأخرى أو على هذا الفعل أو ذلك منها: فالرومانسية المجيدة ترفض الفعوض الرمزي وتهدف إلى المصالحة بين الشعر والعلم، والمدرسة الرومانية عند تعوياس (١٩٥١ – ١٩٠١ . الذي كان أول من أطلق الرمزية على تلك المدرسة ثم تحول عنها مع شارل موراس ليدعو إلى الأشكال الشعرية التقليدية لعصر النهضة، وإلى تنزعة محافظة في الشكل تستخدم لفة مهجورة وجوا بوبنانيا أو لاتينيا) تعارض الرمزية في عوبتها إلى الكلاسيكية، كما أن النزعة الإنسانية عند فرنان جريج Gregh كل ماهو هوبي كثة واحدة.

(۱۷) بكان من الأشياء الميزة النظام الجديد اللوسس داخل المجال الأبين ذلك الاستطلاع القدم إلى 12 كانيا (ونشر في إكد دي بارى وصدى باريس، هي الأعداد من ٢ مارس إلى و يوليه ١٨٦١، والذي اعلن بالنص الكامل نقسفة الناريخ الهجديدة، السنة التجاوز المستمر في الاستاة الثلاثة القدمة: ١) هل الطبيعية مريضة؟ هل ماتت؟ ٢) هل يمكن إنقادها ٢) ماذا سيجل - ماداه

. . .

J. Muller et G.Picard, Les Tendances بالمصدر وكذاله. والمصدر وكذاله: Muller et G.Picard, Les Tendances بالمصدر وكذاله. (12) présentes de la littérature finnçaise, 1913; G. Le Carbonet et C. Vellay, La littérature contemporaine, Paris, Mercure de France, 1905.

جيه موأيه وجي ببكار: الاتجاهات الراهنة للأنب الفرنسي ١٩١٣ وجي أوكاريونيل وسي فيلليه، الأنب المعاصر ١٩٠٥.

ومن المفهوم أن من المستطاع أن نضع عند منعطف القرن - مع رويرت ول Robert Wohl -- ظهور اتجاه شديد البرون يفكن في مجمل النظام الاحتماعي من خلال مخطط التقسيم إلى أجيال (وفقا للمنطق الذي يذهب إلى أن المُثقفين بيسطون في الأغلب فوق العالم الاجتماعي سمات تتعلق بعالمهم بالغ الصغر (١٥) وكانت تلك في الحقيقة اللحظة التي اتجه فيها هدا التعارض بين الأجيال إلى أن يعمم نفسه داخل مجال الانتاج الثقافي في مجموعه، وذلك على الأخص مع الثورة التي أعلنت عن مقدمها من خلال مؤلفات أجاثون Agathon الاسم المتسعار لهنري ماسي Massis المواود في ١٨٨٦ والفريد دي تارد المواود في ١٨٨٠) «روح السوريون الجنيدة» (١٩١١) «وشياب اليوم» (١٩١٣) ضد الفكر العلموي لرينان و تين الذي كان قد سيطر على المجال الثقافي بأكمله في الثمانينات والذي انتصر في المجال الجامعي من خلال مؤسسي العلوم الجديدة والجامعة الجديدة من أمثال دور كادم وسيتوبوس Seignobos (المؤرخ) وأولار Aulard ولافيس (المؤرخ) ولانسون (مؤرخ الأبب الذي طبق المنهج التاريخي المقارن على الأبب) وبرونو Brunot (اللغوي مؤلف تاريخ اللغة الفرنسية). وفي هذا الطور الحرج من صراع دائم هو إعادة ترجمة داخل المجال الثقافي للتضاد بين اليمين واليسار، بين الكاثوليك واللحدين، فإن التقسيمات الأساسية التي ستمس الماديء المشكلة لبنية النظرات النهائية إلى العالم كانت تتأكد بكل وضوح: رقض العقل والذكاء باسم القلب أو الإيمان يؤدي إلى نزعة معادية للعقلانية أو نزعة لاعقلانية تعلى من شأن التقهم ضد الشرح التحليلي وترفض العلم وخاصة العلم الاجتماعي - وتخص منه بالرفض - علم الاجتماع التبوتوني (الألماني) لنزعته الاختزالية ووضعيته وماديته - كما تعلى من شأن الثقافة ضد الاستقصاء الضالي من الروح لدي «التقنيين العقليين» ومستاديق بطاقاتهم، وتهدف إلى استرجاع المثل الأعلى الوطني أي الإنسانيات الكلاسيكية، واللغة اللاتينية واليونانية، والنصب التذكاري للمؤلفين الفرنسيين العظام وكذلك في مستوى آخر الرياضة البنية وقضائل الرجولة.

. . . .

وكان التعارض بين الراسخين والطامحين يؤسس داخل المجال التوتر بين هؤلاء الذين يبذلون قصارى جهدهم كما هى الحال فى السباق لتجاوز منافسيهم وأولئك الذين يريدون أن يتجنبوا ذلك، وتلك هى حالة زولا وموباسان اللذين فى أعقاب نجاح الرواية

<sup>15 -</sup> C.F. R. Wohl, The Génération of 1914. Cambridge, Harvard University Press, 1979.

<sup>(</sup>a) ينجد التعبير النمونجي الأولى لنظرية الأجيال هذه التى صارت أحد المنامج للقررة فى الأدب (مع نراسة الأجيال الأبيدي ولى السياسة (الأجيال السياسيا) فى كتاب فرانسوا متترية François Mentre والأجيال الاجتماعية Opineralion إمامات: «إداريس ١٩٢٠) الذي شيد مقهوم والجيال الاجتماعي، يوصفه وحدة روحية مكونة حول وحالة جماعية ان ويضح حماء »

السيكواوجية غيرا موضاعاتهما الأساسية وطرائقهما مع دالطمه لزريلا و دحياة» (۱۸۸۲ لجرياسان) كما لوكان ذلك من أجل أن يستبقا تحقيق مشروع منافسيهما: دعلى أى حال إذا كان لدى الوقت ساقوم أنا نفسى بما يريدون» هكذا أجاب زولا على تحقيق أوريه، مدركا أنه سينجز بنفسه هذا التجاوز للطبيعية، أى لنفسه، وهو التجارز الذى يريد خصومه أن ينجزوه ضده(۱).

#### الثورات النوهية والتغيرات الخارجية

إذا كانت الصراعات بين حائزي رأس المال النوعى والنين مازالوا محرومين منه هي التي تشكل المحرك لتحول لا ينقطع في عرض المنتجات الرمزية، فإنه يبقى أنها لاتسطيع أن تترتب إلى هذه التحولات العميقة لعلاقات القوة الرمزية التي هي بمثابة انقلابات في تراتب الاتواع والمدارس والمؤلفين إلا إذا استطاعت المصول على دعامة من التغيرات الخارجية في نفس الاتجاه وبين هذه التغيرات فإن التغير الأكثر تحديدا وحسما هو دون جدال نمو المعمود المتعام (من كل مستويات النظام التعليمي) الذي هو أساس عمليتين متوازيتين زيادة عبد المنتجين الذين يستطيعون العيش من أقلامهم أو ينتزعون قوتهم من المهن المعمودة التي تتيمها المشاريع الثقافية – دور النشر والمحقد، الخ، واتساع سوق القراء للمتعلين الذين هم أيضا في متناول المطالبين المتعاقبين بمكان تحت الشمس (من المعليتان بوضوح بمقدار نمو سوق القراء المعتلمين في التي تسمح بمضاعفة المهن المعلية المائية المتاحة عليات الصحافة والرواية.

وعلى نحر أعم، فعلى الرغم من أن الصراعات الداخلية مستقلة إلى حد كبير من ناحية الميد أ فهى تعتمد دائما هن ناحية النتيجة على القناطر الذي تستطيع إقامته مع الصراعات الميارجية، عندما يتعلق الأمر بصراعات داخل مجال السلطة أو داخل المجال الاجتماعي في كليته. وعلى هذا النحو فإن ثورة المدرسة الطبيعية صارت ممكنة بواسطة الانتقاء من ناحية بين الاسستعدادات الجديدة التي استطاع زولا وأصدقائه إنخالها في مجال الانتتاج ومن ناحية أخرى بين الفرص الموضوعية التي تكفل شروط تحقيق تلك الاستعدادات: أي هناك من ناحية تخفيض لحق الدخول إلى المهن الأدبية مرتبط بحالة ملائمة نسبيا لسوق العمل العقلى (بالمعنى الواسع)، تقدم مهنا ملائمة لكفالة حد أدنى من الموارد للكتاب

<sup>(</sup>١٦) تطبق حول التطور الأدبي مصدر سابق مي ١٦٠.

المحرومين من بخل ثابت مثل زولا نفسه، المستخدم في مكتبة هاشيت من ١٨٦٠ إلى المراومين من ١٨٦٠ إلى المراومين من المراومين مالة في حالة توسع، ومن ثاهية أغرى سوق ادبية في حالة توسع، ومن ثم هناك قراء أكثر عدا وأكثر تشنتا (تنوعا) من زاوية الشريحة الاجتماعية، ومن ثم مهاؤن إمكانا لاستقبال منتجات جديدة.

ولايمكن تفسير الاستدارة في غير صالح النزعة الطبعية أثناء الثمانينات أكثر مما يمكن تفسير نجاحها السابق باعتبار الإخفاق الحالى والنجاح السابق نتيجة مباشرة لتغيرات خارجية اقتصادية أو سياسية. «فأزمة الطبيعية» متضايفة مع أزمة في السوق الادبية أي على وجه الدقة مع اختفاء الشروط التي كانت ملائمة لوصول فئات اجتماعية جديدة إلى الاستهلاك الادبي وبالتوازي إلى الانتاج الأدبي، كما أن الوضع السياسي (تضاعف بورصات العمل وتطور الاتحاد العام العمال والحركة الاشتراكية في المناطق الصناعية مثل انزان Anzin وفورهي (Fourmies) الذي لم يكن مقطوع الصلة بالتجديد ذي المناعج الروحي داخل البورجوازية (والتحولات الكثيرة جدا في عقائد الكتاب) كان لابد أن يشجم أولئك الذين نفعهم المنطق الداخلي لصراع المناهنة إلى الوقوف داخل المجال ضد أنصار النزعة الطبعية (ومن خلالهم ضد الادعاءات الثقافية لاقسام صاعدة من البورجوازية الصغيرة والبورجوازية)، وقد أسهم جو الإحياء الروحي بون شك في تحبيذ العودة إلى أشكال من الفن تدفع مثل الشعر الرمزي أو الرواية السيكولوجية إلى أعلى عربة الذي يرد الثقة العالم الاجتماعي.

ويبقى أن نقحص كيف يستطيع «المشروع الضلاي» أن ينبق من لقاء بين الاستعدادات الخاصة التي يدخلها منتج ما (أو مجموعة من المنتجين) إلى المجال (نتيجة لمساره السابق وموقعه في المجال (نتيجة لمساره السابق وموقعه في المجال (التي نضعها تحت اللفظ الغامض: التقليد الفنى أو الأدبى). وفي حالة زولا الخاصة ينبغي أن نخلل ما هو الشيء في تجربة الكاتب (نحن نعرف على وجه الخصوص أنه أضطر إلى معاناة سنوات طويلة من البؤس نتيجة الموت المبكر لوالده)، الذي استطاع حدث تطور الرقية الثائرة للضرورة (أي المحتمية المتحربة) الاقتصادية التي تعير عنها كل أعماله، والقوة غير المعتادة للقطيعة والمقاومة (الصادرة دون شك عن نفس الاستعدادات) التي كانت لازمة لانجاز تلك الأعمال والدفاع عنها ضد كل منطق المجال، «إن عملا فنيا ما كما كتب في «النزعة الطبيعية في المسرح» ليس إلا معركة تشن على الأعراف، فاقتران ظرف موات على نحو استنباني مع عدم اكتراث عنيد بالترصيات الضمنية المجال الأبيي، وبعد نجاح روايته «الحانة»، عدم اكتراث بكل جهليت الكراهية والازدرا»، هو وحده الذي يجعل من المكن تحقيق مثل هذا التحدى بكل تجليدات الكراهية والازدرا»، هو وحده الذي يجعل من المكن تحقيق مثل هذا التحدى للمعايير الاكثر جوهرية للباقة الأدبية وخصوصا تحقيق نجاحه المستمر.

#### اختراع المثقف

ولكن من المحتمل أن زولا ماكان سيتقادى فقدان الثقة الذي يعرضه له نجاحه في بيع أعماله، والارتياب في الابتذال الذي يتضمنه ذلك النجاح لو لم يكن قد نجع - على الأقل جزئيا - (بون أن يكون قد سعى وراء ذلك) في تغيير مبادىء الإدراك والتقييم السائدة، ولك على الأخص بتشكيله باختيار متعمد شرعى حزيا للاستقلال وللكرامة النوعية للأديب، للؤسس على وضع نفوذه النوعي في خدمة قضايا سياسية. وكان ينبغي عليه لتحقيق ذلك بنيوية, لا ينفصل فيها الجانب الثقافي العقلى عن طريق أن يخترع للفنان رسالة مدم نبوية, لا ينفصل فيها الجانب الثقافي العقلى عن الجانب السياسي، وهي رسالة ملائمة لإضفاء طابع الحزب البعالى والأخلاقي والسياسي المهيا لاستقبال مدافعين عتاة على كل الاستقلال إلى نهايته قد حاول أن يقرض حتى في السياسة قيم الاستقلال نفسها التي تتكدت داخل المجال الأدبى، وقد أدى نجاحه هناك إلى أنه بمناسبة قضية دريفوس وصل إلى أن يضمل على المجال السياسي مشكلة تم بناؤها وفقا لمبادىء التقسيم الميز المجال المجال المجال السياسي مشكلة تم بناؤها وفقا لمبادىء التقسيم الميز المجال النائم الخالم الذي أن يفرض على العالم الإجتماعي بلكمله القوانين غير المكتوبة لهذا العالم الخاطم، ولكن الذي يتسم بخصوصية الانتماء الكلى والشامل.

وهكذا ويطريقة حافلة بالمفارقة كان استقلال المجال الثقافي هو الذي جعل ممكنا الفعل التشيئي لكاتب تدخل في المجال السياسي باسم معايير خاصة بالمجال الأدبي، مشكلا نفسه كمثقف. إن مقالات دائنا أتهم، هي نهاية واكتمال لعملية تحرير جمعية، ظلت تكتمل تدريجيا في مجال الإنتاج الثقافي: فباعتبارها قطيعة نبوية مع النظام القائم أعادت في مراجهة كل مصالح الدولة تأكيد أن قيم المقيقة والعدالة لاتقبل اختزالا، وفي نفس الوقت تأكيد استقلال الأوصياء على تلك القيم بالنسبة إلى معايير السياسة (مثل قيم الوطنية على سبيل المثال)، وإلى ضوابط الحياة الاقتصادية.

فالمثقف يشكل نفسه كمنتف في عملية اقتحامه المجال السياسي باسم الاستقلال، وباسم قيم نوعية تخص مجال الانتاج الثقافي الذي وصل إلى درجة عالية من الاستقلال إزاء السلطات (وليس مثل الرجل السياسي الذي يمثلك رأسمالا ثقافيا ضخما على أساس من نفوذ سياسي بالمعنى المحدد، تم اكتسابه مقابل التخلي عن المهنة والقيم الثقافية). ويذلك كان هذا المثقف يتعارض مع كاتب القرن السابع عشر، الذي كان يشغل منصبيا حكوميا بدر دخلا، ويعهد له بوظيفة معترف بها، ولكنها من الوظائف التابعة، المقصورة على الترويح، ومن ثم بعيدة عن المسائل الساخنة السياسة واللاهوت. كما كان يتعارض في نفس الوقت مع رجل التشريع ذي الطموح الذي يتظاهر بممارسة سلطة روحية داخل النظام السياسي، ويتانس الأمير أو الوزير على أرضه الماصة، على طريقة روسووهم يكتب بستورا ليولندا، كما كان يتعارض في النهاية مع مؤلاء الذين قايضوا وضعا ثانويا في الأغلب داخل المجال الثقافي مقابل منصب في المجال السياسي، ويقطعون صلتهم على ندو متباه بقيم عالمهم الأصلي، حريصين على أن يؤكنوا أنفسهم باعتبارهم رجال عمل لاقول، وهم الذين يكونون في الأغلب أشد ميلا إلى استنكار المثالية أو انعدام الواقعية لدى «النظريين» لكي يبرروا الأنفسهم خيانة القيم المغروسة في النظريات. إنه ينحصر في نظامه الماص مستندا على قيمه الخاصة، قيم الحرية والتنزه عن الأغراض والعدالة التي تستبعد أن يستطيم التنازل عن مكانته ومسئوليته النوعية مقابل أرياح أو سلطات اجتماعية أو سياسية هي بالضرورة منتقصة القيمة، مؤكدا ذاته ضد القوانين النوعية للسياسة، قوانين السياسة العملية ومصالح النولة (١٧) باعتباره الدافع عن الماديء الشاملة النوعية لعالمه الخاص (١٨) إن اختراع المثقف الذي اكتمل مؤولا لايفترض فقط اكتسباب المحال الثقافي استقلالا مسبقاء فهو نهاية عملية أخرى موازية، عملية تماين أدت إلى تكوين سلك من محترفي السياسة يمارس تأثيرا غير مباشر على تشكيل المجال المثقافي(١٩) فقد شجم النضال الليبرالي ضد عودة الملكية وفُتْح المنافذ أمام الأدباء في فترة الملكية الأورابيانية (لوي فيليب) إن لم يكن تسيساً للحياة الثقافية فعلى الأقل نوعا من اللاتمايز بين الأنب والسياسة كما يشهد على ذلك ازدهار سياسيين أدياء وأدباء سياسيين، مثل جيزي وتبير ومشيليه وتبيري وفيلمان Villemain وكوزان وجوفرو) Jouffroy أو نيسيار Nisard. وقدر ريت ثورة ١٨٤٨ التي خبيت آمال الليبراليين أو أقلقتهم ومعها على الأخص الامبراطورية الثانية معظم الكتاب إلى نوع من نزعة السكينة السلبية السياسية Quiétisme لا ينقميل عن انثثاء متعال نحق الفن الفن، معرفا بأنه ضد دالفن الاجتماعيره.

ويتذكر المره بودلير منفجراً بالغضب ضد الاشتراكيين: «اضرب بأمانة لوح كتف الفوضوي:» (۲۰) أو لوكونت دي ليل مستخلصا الدرس للوي مينار Ménard الذي ظل وليا

<sup>(</sup>۷۷) حرل انشناج مفهوم دمصلحة النواته بالمتبارها مصلحة نوبية لايمكن لفتزالها إلى دمصلحة أخلاقيته ان إلى مصلحة E. Thuau, Raison d'État et Pensée politique à l'époque de Richelieu thèse, Paris, Université de لاميته انظر كتاب Paris, 1966.

تيو مصلحة النولة والفكر السياسي في عصر ريشيليو. رسالة جامعية باريس ١٩٦٦.

<sup>(14)</sup> تربي مناطبي تصديماً المقارضية الكابل القوانين الاتباهية الكبري مثل القانون الذي يذهب إلى أن المقطعية يقتون من السلطة السياسية بمشار ماكيسيون من استقاره والمقطية أن السلطة نسب الذي يتجوب إلى أن المقطعية الإيكن هذات معلى القارة السائد القديمة السلطية إلى أن السائرة بالسلطة التابعة الأشال كورين أن راسعين.

<sup>(</sup>١٩) حول المنطق النوعي المجال السياسي انقار المزاف والتمثيل السياسي، عنامس لنظرية في المجال السياسيء،

<sup>(</sup>٢٠) بوبلير كما استشهد أ. كاساني في نظرية الفن الفن مصدر سايق عن ٨١.

A. Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art, op. cit., p. 81.

لمثله السياسية: «هل ستقضى عمرك مؤديا مراسم العبادة ليلانكى Bianqui (المنظر الثورى والقائد الجماهيرى فى ثورة ١٨٤٨ فى الكرميونه) الذى لايزيد أو ينقص عن أن يكون بلطة ثورية، بلطة نافعة فى موضعها، فأتا أعرف ذلك جيدا، ولكنه بلطة فى أخر الأمر» انطقة فى اليوم الذى تصنع فيه عملا فنيا جميلا تكون قد أثبت حبك العدالة والحق بطريقة أفضل من كتابتك عشرين مجلدا فى الاقتصاد (٢١) ولكن التعبير الاكثر نمونجية عن فقدان سحر السياسة نجده عند قلوير وتين ورينان الذين اعتصموا بأعمالهم ولاذوا بالمعترب حول الأحداث السياسية.

وبين العرامل التى وجهت الكتاب نحو تدعيم الاستقلال إزاء المطالب الفارجية لعبت العداوة تجاه السياسة وتجاه أولئك الذين ينوون إعادة إيضال الرهانات السياسية داخل للجال الابي مثل أنصار الفن الاجتماعي دورا محدداً بلا شك. وهكذا فبواسطه فلب غريب للأيضاع استطاع زولا والباحثون الذين أنجبهم تطور التعليم العالى وتطور البحث، وبالارتكاز على النفوذ النوعي الذي تحقق ضد السياسة على أيدى الكتاب والفنائين من دعاة الفن الفالص أن يقطعوا صلتهم بنزعة واللامبالاة السياسية، لدى أسلافهم لكي يتدخلوا بعناسية قضية دريفوس في المجال السياسي نفسه ولكن باسلحة ليست هي أسلمة السياسة.

إن زولا «المنتزم» الذى «يحض على الهدى» أي المبشر الذى اخترعه التقليد النضائل متنويا مع التكريس التعليمي المدرسي قطعة قطعة يخفي أن المدافع عن دريفوس هو نفسه الدى دافع عن مانيه ضد الأكاديمية والمسالون و «النفعة الصحيحة» البورجوازية، بل هو أيضا الذى دافع باسم العقيدة نفسها عن استقلال الفن ضد بروبون وقراءاته التصوير ذات النزعة الداعية إلى خير الانسانية وإلى الوعظ الأخلاقي وإلى التبشير بالاشتراكية: دات النزعة الداعية إلى خير الانسانية وإلى الوعظ الأخلاقي وإلى التبشير بالاشتراكية: دائما في صف المؤرمين، فهناك صراع جلى بين الأمزجة غير القابلة للترويض والهمهور» وبعد ذلك: «أتخيل أنني في وسط الشارع وأنني ألتقي بجمع محتشد من الصبية يقدف إدوار مانيه بالأحجار، وكان نقاد الفن – أسف – رقباء البوليس في المدينة يسيئون القيام بعملهم، فكانوا يزيدون الجلية بدلا من أن يهنوها بل، وليغفر لى الله، لقد بدا لى أن رقباء البوليس في المدينة يمسكون بأحجار ضخمة في أيديهم، لقد كان في هذا المسهد بعض العالمية ألمامية المدينة وسات رقباء البوليس في المدينة الذي يرجمونه، وعدت المنابة والمنابة والذي يرجمونه، وعدت الصبية وسات رقباء البوليس في المدينة الذي يرجمونه، وعدت المنابية وسات رقباء البوليس وعرفت أي جريمة ارتكبها هذا المنبؤ الذي يرجمونه، وعدت الصبية وسات رقباء البوليس في المدينة الذي يرجمونه، وعدت المسية وسات رقباء البوليس وعرفت أي جريمة ارتكبها هذا المنبؤ الذي يرجمونه، وعدت

C. M. Leconte de Lisie, Lettre à Louis Ménard, 7 Septembre 1849, cité par P. Lidsky, les Écrivains con- (Y\) tre la commune op. cit.

إلى منزلى وحررت من أجل شرف العقيقة محضرا بالواقعة لكى يقرؤه الناس(٢٣) ومثل هذا «المحضر» هو الذي حررته مقالات «إنى أتهم».

#### الهبادلات بين الرسامين والكتاب

ولكن كما أن مثال زولا نفسه يكفى التذكر، ينبغى هنا العودة إلى الوراء وإلقاء نظرة أوسم على عملية اكتساب المجالين الأدبى والفنى استقلالهما . وليس من المستطاع فى المعقبة فهم التحول الجمعى الذى أدى إلى اختراع الكاتب والفنان من خلال تأسيس عوالم اجتماعية مستقلة نسبيا، حيث توجد الضرورات الالتصادية معلقة جزئيا (لاتعمل) إلا بشرط الخروج من الحدود التي يغرضها تقسيم التخصصات والقدرات . وسيطل الأمر الجوهرى غير قابل للتعقل طالما ظل المرء منحصرا في حدود تقليد أدبى أن فني بعفرده. فقد تحققت خطوات التقدم نحو الاستقلال في لحظات مختلفة داخل العالمين، وفي ارتباط بالتغيرات الاقتصادية أن الهيكلية (البنيوية) وبالنسبة إلى سلطات مختلفة مثل الاكاديمية أن السوق، بقد استطاع الكتاب الإفادة من إنجازات الرسامين، والمكس صحيح فيما يتعلق بنتمدة الاستقلال.(٢٧)

ويقترن البناء الاجتماعي لمجالات إنتاج مستقلة ببناء مباديء نوعية لادراك العالم الطبيعي والاجتماعي وتقييمه (وللتمثيلات الأدبية والفنية لهذا العالم) أي بإقامة نمط للإدراك جمالي نوعيا يضع مبدأ «الإبداع» في موقعه داخل التمثيل وليس داخل الشيء الممثّل والذي لن يتاكد بهذا القدر من الاكتمال إلا في القدرة على التأسيس الجمالي الموضوعات الهابطة أو المبتذلة في العالم الحديث.

وإذا كانت التجديدات التي أدت إلى اختراع الفنان والفن الحديث ليست قابلة للفهم إلا على مستوى مجال الانتاج الثقافي في مجمله فإن ذلك يرجع إلي أن الفنانين والكتاب استطاعوا، نظرا للفجوات بين التحولات التي طرأت على المجال الأدبى والفني، كما لوكانوا في سباق للنتابع، الإفادة من تقوزات النقدم المنجزة في لحظات مختلفة بواسطة الطلائح لمناظرة، ومن ثم صار من المستطاع أن نجد تراكما من الاكتشافات التي جعلها المنطق

<sup>22.</sup>CF É, Zola, Mes Haines. Paris, Pasquelle, 1923, P. 322 et 330,

<sup>(</sup>Y) " يميل زيلا: ألوان من كراميتي. ويقما يتمثل بكوريد يورورون: إن نجما بالنسبة إليه هر موضوع، فلترسمه احمر أل ذُهَمَّر، لايهماً (...) يعدق ويرغم اللهمة على أن تعين هيئاً، أن لا كلمة واحدة من الشكل وكذلك : «أما القن عندي على التكمي فهر للمجتمع رائبات الذيد شارع كل قراعه وكل شرورات اجتماعها.

نفس المعير السابق ص ٢٥-٢٦-٢٩.

النوعى لهذا المجال أو ذاك ممكنة، وأن يظهر هذا التراكم بالرجوع إلى الوراء كأنه مناظر حانمة متنامة للعملية التاريخية الواحدة نفسها.

وساقوم فوق ذلك بتحليل الصراعات التي وجب على الرسامين، ومانيه على وجه الخصوص، أن يخوضوها لتحقيق استقلالهم ضد الأكاديمية، والعملية التي كف عالم الفنانين في نهايتها عن أن يعمل بوصفه جهازاً متراتبا تسيطر عليه هيئة عليا ولكى الفنانين في نهايتها عن أن يعمل بوصفه مجالا للمنافسه من أجل احتكار الشرعية الفنية: فالعملية التي أنت إلى تأسيس مجال ماهي عملية إضفاء طابع المؤسسة على انتهاك المعابير، وهي عملية لن يستطيع أحد في نهايتها أن يتخذ وضع الأستاذ أن السيد المائك المطلق للناموس، أي لمبدأ الرؤية والتصنيف الشرعي، لقد الفت الثورة الرمزية التي ابتداها عاشيه إمكان الرجوع إلى سلطة نهائية، لحكمة أعلى نرجة، قادرة على البت في كل الخصوصات في المسائل الفسحة وحدانية الروم القوس مكانها لنافسة الله معددة تصيط بها الشكوك.

واسترجع طرح الأكاديمية للتساؤل التاريخ المنقضى في الظاهر لانتاج فني متحصر في العالم المغلق المكنات محددة مسبقا، وفقح أمام الارتياد عالمًا لا متناهيا من المكنات، لقد دمر مانيه الأسس الاجتماعية لوجهة النظر الثابتة المطلقة ادى النزعة الإطلاقية الفنية (كما دمر فكرة موقع ممتاز للضوء الذي أصبح من الأن فصاعدا حاضرا في كل مكان على سطع الأشياء)، لقد أرسى أسس تعدد وجهات النظر، المغروس في صميم وجود المهال (ونستطيع التساؤل عما إذا كان التنظي الملاحظ غاليا عن وجهة النظر ذات السيادة شبه الإلهية في كتابة الرواية ليست على صملة بظهور تعددية المنظورات المتنافسة داخل المحال،

. . .

بإبراز الدور الثوري لمانيه (مثل دور بهداير وقاويير في موضع آخر) لا أريد تشجيع رؤية لتكوين المجال تقطع أوصال الاستحرار على نحو ساذج، فإذا كان صحيحا أن من المستطاع تحديد اللحظة التى عانت فيها عملية الانبئاق البطيئة (كما يقول بحق يان هاكنج المستطاع تحديد اللحظة التى عادت فيها الحاسم الذي يبدو مؤديا إلى اكتمال البنية، فمن المحديح أيضا أنه من الممكن أن نضع في كل لحظة من لحظات هذه العملية الجمعية المسلحة انبثاق شكل مؤقت للبنية، قادر منذ تلك اللحظة على توجيه وقيادة الظواهر التى تستطيع أن تنشأ فيها، وعلى الاسهام بذلك في الإعداد الأكثر اكتمالا للبنية، واكنني سايم تستطيع أن تنشأ فيها، وعلى الاسهام بذلك في الإعداد الأكثر اكتمالا للبنية. ولكنني سايم

<sup>(</sup>٣٢) اعتمد هذا على البحث الذي شرحت في بضميس القارة الومزية التى لحنظه سابه ، التى قدت تتثنيها الأولة (من الكاديمية والمن الأكاميية) في بحش المسى: اضفاء طبع المؤسسة على الخرري على القياس، وأن أ تحال منا أن النم مضطنا بسناء من أواح التبادل بين الرسامي والكتاب يشريك القاريء، مهة إشائة وتتبوع الوان.

شطر أرسطو متسائلا بحثا عن ترياق ضد وهم البداية الأولى كيف يمكن أن تكون الصياغة (التهكمية بعض الشيء) المشكلة الزائفة التي أثارت الكثير من المجادلات العقيمة حول مولد الفنان والكاتب: كيف يتوقف جيش منكسر عن الفرار؟ في أي لحظة يمكن القول أنه توقف؟ أفي اللحظة التي توقف فيها أول جندي أو ثاني جندي أو ثانث جندي؟ أم فقط حينما كف عدد كاف من الجنوب عن الفرار؟ أم حينما توقف أخر الهاربين عن فراره؟ في المحقيقة ليس من المستطاع القول مع من توقف الجيش عن الفرار: ففي الواقع أنه كان قد بدأ فعل ذلك منذ زمن طويل.

. . . .

ولكن الرسامين (وعلى الأخص المرفوضين) في صراعهم ضد الأكاديمية استطاعوا أن يستندوا إلى كل جهد الابتكار الجماعي (الذي بدأ مع الرومانسية) الشخصية البطولية للفنان المنغمس في النضال، المتمرد الذي تقاس أصالته الفذة بكونه ضحية لاستعصائه على الفهم، أو بالفضيحة التي يثيرها حوله، ولكنهم قد تلقوا أيضا الدعم المباشر من الكتاب، الذين تحرروا منذ زمن طويل من السلطة الأكاديمية التي كانت تضمن لهم ابتداء من القرن السابع عشر هوية معترفا بها ولكن بأن تخصص لهم وظيفة متعينه هي في جميع الأحوال معددة من الخارج، لقد أحال الكتاب إلى الرسامين صورة سامية للقطيعة البطولية التي كانوا بسبيلهم إلى إنجازها وعلى الأخص لقد حملوا إلى نظام الخطاب الكشوف التي كان الرسامون بصدد تحقيقها عمليا، فيما يتعلق بفن الحياة على وجه الخصوص.

ويعد شاتو بريان الذي مجد تحمل البؤس في دنكريات ما رراء الموته وروح التفاني وإنكار الذات عند الفنان وجد الرومانسيون العظام هوجو ودى فيني وموسيه في الدفاع عن شهداء الفن فرصا كثيرة التعبير عن ازدرائهم البورجوازي وعن إشفاقهم على أنفسهم، بل إن صورة الفنان الرجيم نفسها التي هي عنصر مركزي في الرؤية الجديدة للعالم تعتمد مباشرة على مثال الكرم والتفاني الذي قدمه الرسامون إلى كل العالم الثقافي: جلير Gloyre يرفض أي مقابل من تلاميذه، وكورو Corot يعد يد الغوث لدومييه Daumier ويوزيريه Tousseau. الته دون حديث عن كل مؤلاء النين تحملوا البؤس ببطولة أو ضحوا بحياتهم حبا في الفن والذين وصفت «مناظر من حياة البوهيمية» مثل سائر الروايات ذات المنحى نفسه (روايات شانفلوري على سبيل المثال) وجودهم السامي الحافل بالتعاسة. وثمة مواجهة بين التضادات فالتنزه عن الغرض ضد المصلحة والنبل ضد الوضاعة والكرم والشجاعة ضد الدناءة والحرص، والفن والحب المزترقين. وظلت هذه التضادات تتأكد في جميم الأنحاء ابتداء

من العصر الرومانسي، في الأدب أولا مع اللوحات المتقابلة التي لاتحصي للفنان 
Théodore de والبورحوازي ( شاترتون رچون بل والرمسام تيدوبور دي سومر فيو Théodore de 
والبورحوازي ( شاترتون رچون بل والرمسام تيدوبور دي سومر فيو Sommerwieux 
والمكن كذلك على وجه الخصوص في فن الكاريكاتير مع أمثال فيليبون وجرانفيل 
وبيكامب وفنري مونييه أو دومييه الذين ندوا بالبورجوازي حديث الثراء وراء ملامح 
الشخصيات الكاريكاتيرية عن البورجوازي الضيق الأفق الراضي عن نفسه مثل ماسه 
Prudhomme أو روبير ماكير Robert Macaire أو موبيح 
Prudhomme

ولم يسهم أحد بلا شك أكثر مما أسهم بودلير الذي كانت كتاباته الأولى المعروفة وهي الصالونات في اعتباره بطلا متوحدا الصالونات في أعوام ١٨٤٥ و ١٨٤٦ قد أبدعت صدورة الفنان باعتباره بطلا متوحدا منعزلا يمارس على غرار ديلاكروا حياة الارستقراطي غير المكترث بالأمجاد والمتجه بكليته نمو الأجيال المقبلة، (٢٠) وكذلك باعتباره شخصية كثية المزاج مندورة للشوم والسوداوية.

وبلك هى النظرية الفريدة الاقتصاد هذا العالم الاستثنائي التي يقيمها الكتاب حينما المدان من المدان ١٨٤٦ – المدان المدان المدان ١٨٤٦ – المدان ال

. . . .

ومما له دلالة أن مفهوم الفن للفن قد ظهر متعلقا بقطمة دورلان غضوباء للنحات جان در سنيور Jean Duseigneur المعروضة في صنالون ۱۸۳۱ : فعند هذا الفنان في شارع فوجيرار Vaugirard اجتمع عند نهاية الثلاثنيات أولئك النين أسماهم نيرفال «الحلقة الصغيرة» وهم برديل (بطرس يوريل Borel (۱۸۰۹-۱۸۰۹) الكاتب الرومانسي الهامشي الذي احتفى به السرياليون فيما بعد ونرقال وجوتييه. وهم الذين هريوا من مبالفات «فرنسا الفتاة» وانتقوا على مواقع أكثر تحفظا ويساطة في شارع دوينيه Doyenne . وأمامنا الرسام الذي صار كاتبا (مثل بطرس بوريل Borel ويليكلوز Delesciuze) ومن ثم أصبح مهيا لكي بلعب دور الوسيط بين العالمين، ومثل جوتييه الأكثر اتصافا «بالطابع التصويري» بين الكتاب و «الاستاذ المنزه عن الأخطاء» للجيل الجديد (وفقا إهداء أزهار الشر)، فهو الذي سيعبر عن رؤية للفن والفنان يجرى إنضاجها داخل هذه المجموعة: تنمية

<sup>(</sup>٢٥) بوبلير الأعمال الكاملة مرجع سابق للجاد الثاني عن ٣١٢.

حرة للابتكار العقلى الذي ينبغى أن يهز الذوق والأعراف والقواعد، وأن يبغض ويرفض 
«من أسفل» كل الذين يسميهم طلاب الفن «بقالين» «وسوقيين» أو بورجوازيين، بالإضافة 
إلى الاحتفاء بمباهج الحب وإلى تقديس الفن باعتباره الخالق الثاني، وسوف يهزأ الفنان 
الذي يجمع بين نزعتى النخبة ومعاداة النقعية من الأخلاقيات المتعارف عليها ومن الدين 
ومن الواجبات والمسؤوليات، وسوف يزدري كل ما يستدعى فكرة خدمة ما، ينبغى على الفن 
أن بؤيبها للمجتمع،

.. .. ..

إن الرسام الذي يؤكد ذاته ضد الأكاديمية والذي لايستطيع سوء القصد لدى المؤسسات الرسمية إلا أن يعلى من قدره يمثل التجسيد بامتياز «المبدع الضلاق» صاحب الطبيعة مشبوية العاطفة الحافلة بالطاقة الضخمة بحساسيتها خارج ماهو عام شائع، ويقدرتها الفريدة على تحويل Transsubstantiatlon كتحويل خبز القربان ونبيذه إلى لحم ودم إنه مثل تبالديو في مسرحية القريد موسيه لورنزافيو (Lorenzacoio (التي تصور اغتيال الكسندر مديتشي بيد ابن عمه لورنزو) فهو وحده الكائن الحر في عالم فاسد، والذي يستطيع أن يعطى للعالم معنى، وأن يطرد شياطين الشر ويغير الحياة بواسطة فضيلة التأمل والإبداع الفئي.

إن هذا العالم شديد التنوع والحافل بالاستقطاب الذى يشار إليه عموما بوصفه عالم البوهيمية هو كما رأينا محل لجهد ضخم فى التجريب، أطلق عليه لامينيه اسم «التحلل الروحى من القواعد»، قد تم من خلاله اختراع فن جديد للحياة.

لقد قدم الرسامون إلى الكتاب على طريقة النبوة المثالية بالمعنى الذي يقصده ماكس فيبر (معنى التنزه عن الفرض والمصلحة) نمونجا للفنان الخالص الذي يحاول الكتاب في موضع أخر اختراعه وفرضه، فالتصوير الخالص المتحرر من أي التزام بخدمة أي شيء، مؤسما أخر اختراعه وفرضه، فالتصوير الخالص المتحرر من أي التزام بخدمة أي شيء أن ببساطة المتحرر من أن يعنى شيئا أو يدل على شيء والذي يقدمونه في تعارض مع مكان فن «خالص». وكان الثقد الفنى الذي احتل مكان فن «خالص». وكان الثقد الفنى الذي احتل مكانا شديد الضخامة في نشاط الكتاب هو الفرصة المفتوعة أمامهم دون شك لاكتشاف حقيقة ممارستهم ومشروعهم الفنى، ولا عند الثورة العقلية الضرورية لأن يستوعب الفكر كل الخبراء وظائف النشاط الفني، ولا عند الثورة العقلية الضرورية لأن يستوعب الفكر كل الخبراء المستوعب النظافية، ولا يند الثورة العقلية الضرورية لأن يستوعب الفكر كل الخبراء (بمعنى الابتكار) و «النظافية»، ولأن يراجع الألفاظ الأكثر ألفة في القاموس التقليدي لنقد الفرم طبيعي»، بل يتعلق الأمر بخلق شروط علمقال جبيد قادر على أن يعطى معنى لفن الصياة في هذا العالم المفنى. المعكوس الذي هو العالم الفني.

ولم يكن الرسامون الذين قطعوا صلتهم بالأكاديمية والجمهور البورجوازي بقادرين على إنجاح التحول في التقكير الذي قرض نفسه عليهم دون عون من الكتاب. فهم متحصنون بقدرتهم النوعية باعتبارهم محترفي التفسير، ومعتمدون على تقليد في القطيعة مع النظام البورجوازي تأسس في المجال الألبي مع الرومانسية، فهؤلاء الكتاب كانوا يمتلكون القدرات على مصاحبة جهد التحول الأخلاقي والجمالي الذي أنجزته طليعة الرسامين وعلى دفع الثورة الرمزية إلى اكتمال تحققها، وذلك بتأسيس ضرورات الاقتصاد الجديد المتلكات الرمزية في مباديء مطروحة ومفترضه على نحو مصرح به مع نظرية «الفن الفن».

ولكن الكتاب قد تعلموا أيضا الكثير الذي يصلح قاعدة لسلوكهم الخاص في الدفاع عن الرسامين المارقين. ومن ثم كان لابد للحرية التى منحها الرسامين الأنفسهم – ومانيه على الأخص – بتأكيدهم ما أسماه جوزيف سلون(٢٦) Sloane دحيادية الموضوع أي رفض كل تراتب بين المرضوعات وكل وبليفة تعليمية أخلاقية أو سياسية من أن تؤثر بالمقابل في الكتاب الذين على الرغم من أنهم كانوا قد تحرروا منذ زمن بعيد من كل أشكال القسر الأكاديمي فقد كانوا بوصفهم مستخدمين للغة في المحل الأول أكثر خضوعا على نحو مباشر علك «الرسالة».

لقد كانت الثررة التي ستؤدى إلى تأسيس عوالم فنية منفصلة، باعتبارها منفلقة على نقاء الاختلاف الذي يحدد كل منها على وجه الخصوص، تعمل في زمنين مختلفين. فالأمر يتعمل ألى زمنين مختلفين. فالأمر يتعمل الذي المسلم من النزام أن يحقق وظيفة اجتماعية وأن يطبع أمرا أن طلبا أو أن يخدم قضية. وفي هذا الطور كانت مساعدة الكتاب تلعب دورا محددًا. ومن ثم نجد زولا باسم التصوير، وهو في علاقته المكتوبة أو المنطوقة لايتعين عليه أن ينقل رسالة، يندد بالاستخدام التعليمي الذي أراد بروبون أن يفرضه على تصوير «كوربيه»: «كيف ذلك إن أماك الكتابة، والكلام وتستطيع أن تقول كل ماتريد، ولكنك توجهت بالخطاب إلى هن الخطوط والألوان من أجل التعليم والتثقيف. وحنائيك: تذكر أننا لسنا عقولا بالكامل فحسب. فإذا كنت رجلا عمليا دع للفيلسوف حق أن يعطينا دروسا، ودع للرسام حق أن يعطينا عواطف. وأنا لا أعتقد أنه ينبغي عليك أن تطلب من الفنان أن يُعلَّم، وفي جميع يعطينا عواطف. وأنا لا أعتقد أنه ينبغي عليك الإجمهور (٣٧). أما مانيه وكل الانطباعيين بعده فقد تخلوا عن كل التزام، لا التزام الخدمة فحسب بل التزام أن يقول الفنان شيئاً ما، بعده فقد تخلوا عن كل التزام، لا التزام الخدمة فحسب بل التزام أن يقول الفنان شيئاً ما، وبعولا على قويع مروعهم في التحرير – إلى أنه يتعين على ويؤدي ذلك في النهاية – وصولا إلى غاية مشروعهم في التحرير – إلى أنه يتعين على

<sup>26.</sup> J. C. Sloane, French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870, Princeton University Press, 1951, P. 77.

<sup>(</sup>٢٦) جيه، س . سلوين التصوير الفرنسي بين الماضي والحاضر. النقاد والتقاليد من ١٨٤٨ إلى ١٨٧٠ (بالانجليزية) من ٧٧.

الفنان أن يحرر نفسه من الكاتب، كما يقول بيسارو بحق فيما يتعلق بويسمانس، «إنه محكم على الفن، موصفه رحل أدب ولادري في معظم الوقت إلا الموضوع (٢٨) . وإن يكن الكتاب مثل زولا بدافعون عن استقلال الفن مؤكدين خصوصية التصوير، فقد كان هؤلاء الكتاب بالنسبة إلى الرسامين محررين بدفعون إلى الاغتراب، بل لقد كان صائعو الذوق Taste makers (بالانجليزية) مؤلاء مع نهاية الاحتكار الأكاديمي للتكريس - يتحولون إلى صانعي فنانين Artist makers (بالانجليزية) قادرين بواسطة خطابهم أن يجلعوا العمل الفني ماهو عليه. وهكذا فما كاد الرسامون - وفي مقدمتهم بيسارو وجوجان - يتحررون من المؤسسة الأكادسية حتى أصبح من الواجب عليهم أن يشرعوا في تجرير أنفسهم من الأدباء الذين يسيطرون على العمل الفني (مثل أجمل أيام النقد الأكاديمي) ليقيسوا أذواقهم وحساسيتهم ذاهبين إلى حد أن يضعوا تعليقاتهم فوق العمل أو بديلا له، إن تأكيد جمالية تجعل من العمل التصويري (ومن كل عمل فني) واقعا متعدد الدلالات من حيث طبيعته الجوهرية، ومن ثم لايمكن اختزاله إلى كل التأويلات والشروح، مدين بالكثير إلى الإرادة التي امتلكها الرسامون والهادفة إلى التحرر من سيطرة الكتاب. ولا يستبعد ذلك أنهم في هذا الجهد من أجل تحرير أنفسهم، استطاعوا أن يجدوا أسلحة وأدوات فكرية في المجال الأدبى وخاصة لدى الرمزيين. فهؤلاء الرمزيون في نفس اللحظة تقريبا رفضوا كل تجاوز للمدلول (مفهوم اللوحة وموضوعها) بالنسبة إلى الدال (خطوط اللوحة وألوانها) معتبرين الموسيقي هي الفن بامتيان،

وتاريخ العلاقات بين أوبيلون رينون Odilon Redon (المصور الرسام العفار الرمزي صاحب الراي في «العنكبوت المبتسمة» دوعربات أبولو») ونقاده وخاصة ويسمانس كما يصف داريو جامبوني Dario Gambonl (\*\*) هذا التاريخ هو إيضاح نمونجي لنضال التحرير الأخير الذي كان يجب على الرسامين أن يشنوه ليكسبوا استقلالهم وليؤكنوا عدم قابلية العمل التصويري للإختزال إلى أي نوع من أنواع الخطاب الأخرى (ضد القول الشهير كما يكون الشعر يكون التصوير Ut pictura poesis باللاتينية) أو وهو مايؤدي إلى نفس الشرء، ضد قابلية اللامتناهية لكل خطاب ممكن، وهكذا اكتمل الجهد المتد الذي

28. C. Pissamo, Lettres à son Fils Lucien, Paris Albin Michel, 1950 P. 44.

<sup>27.</sup> E. Zola, Mes Haines, op. cit., P. 34.

<sup>(</sup>۲۷) زولا، ما أبغضه، مصدر سابق عن ۲٤.

<sup>(</sup>۲۸) بیسارو خطابات إلى واده اوسیان، مس ٤٤.

<sup>29.</sup> D. Gamhoni, La Plume et le Pinceau, Paris Minuit, 1989.

<sup>(</sup>٢٩) جامبوني «القلم والريشة» ١٩٨٩.

قادنا من نزعة الإطلاق الأكانيمية - التى تفترض أن هناك حقيقة مثالية يجب أن يتطابق معها إنتاج العمل وتأمله - إلى النزعة الذاتية التى تترك لكل فرد حرية أن يخلق العمل أو يعيد خلقه بطريقه.

ولكن لاشك في أنه مع دوشان Duchamp فحسب ومعل الرسامون إلى استراتيجية ملائمة تسمح لهم باستخدام رجل الأدب دون أن يستخدمهم، وبأن يتفادوا علاقة الدونيه البنيوية بالنسبة إلى منتجى مابعد الخطابات (الخطابات الشارحة)، حيث يضعهم مركزهم كمنتجين لأشياء غرساء بالضرورة وفي المحل الأول بالنسبة لانفسهم: وهي استراتيجية تتألف من التنديد بكل محاولة أضم العمل وإلحاقه بواسطة الخطاب، ومن إحباط تلك المحاولة على نحو نسقى داخل تصور العمل وباخل بنيته نفسها وكذلك داخل خطاب شارح مستبق (فالصنة غامضة ومذهلة) أو في تعليق يسترجع الماضى، وذلك بكل وضوح دون تتبيط للتفسير أو التؤويل بل على العكس من ذلك فهو سيظل دائما ضروريا الوجود الاجتهاء المتحقق في اكتمال العمل الفني.

#### من أجل الشكل

صاحبت حركة المهال الفنى والمجال الأدبى نحو درجة أكبر من الاستقلال الذاتى عملية 
تمايز لصبغ التمبير الفتى، وكشف تدريجى الشكل الملائم على نحو خاص لكل فن أو لكل 
نرع، يتغطى العلامات الخارجية المعروفة والمعترف بها اجتماعيا لهويته، مطالبا بالاستقلال 
الذاتى التعثيل والأيقوني، بالمنى الخاص (المعنى العام عند شارلى بيرس للأيقونة هو أنها 
الذاتى التعثيل والموضوعها بأن تشبهه أو تشترك معه في بعض الملامح وتختلف عن العلامة 
اللغوية التى تربطها بموضوعها علاقة اصطلاحية فحسب) كما سيقال فيما بعد إزاء النطق 
اللغظى، ويهجر الرسامون الألب أي الموضوع أو الحدث المتكرر (الموتيف) والحكاية، وكل 
مايستطيع أن يتبعث نية استنساخ أو تمثيل ويليجاز نية القولي لصالح التصوير، وتأكيد أن 
اللومة ينبغى أن تطبع قوانينها الخاصة التصويرية نوعا، والمستقلة عن الموضوع المصور. 
كما أن الكتاب أصبحوا يطاربون ماهو تصويري جذاب المنظر (مثل جريتيه والبارناسيين) 
لحساب الألب مقتفين أثار الموسيقى التى لاتنقل أي معنى، ضد المعنى والرسالة — ومع 
مالارميه ثم استبعاد الكلام الغليظ المنتمى إلى لغة التحقيق الصحفى وهو الخطاب 
الإشارى على نحو خالص المتجه بسذاجة نحو مشار إليه.

ومما له دلالة أن اندريه چيد استشهد صراحة بتخلف الأدب بالنسبة إلى التصوير لكى يعلى من شأن الرواية «المحضة» المتخلصة من المعنى (كما ابتكرها جويس وفوكنر وفرجينيا ولف) «لقد سالت نفسى مرارا بأى معجزة تقدم التصوير وكيف حدث أن الأدب قد ترك نفسه مسبوقا بهذا القدر؟ وفي أي وهدة من فقدان الثقة سقط اليوم ما اعتدنا اعتباره في التصوير موضوعا متكررا (موتيفا)! فالكلام عن موضوع جميل مدعاة الضحك. كما لم يعد الرسامون يجرؤون على المفامرة بتقديم صورة شخصية إلا بشرط تجنب كل تتمايه مراز؟.

:. :. :.

ومعنى ذلك أن ألوان النضال التي كانت المجالات المختلفة محلا لها أدت من تنقية بعد تنقبة إلى عزل تدريجي للمبدأ الأساسي لما يحدد على وجه الخصوص كل فن وكل نوع، «الأدبية» كما يقول الشكليون الروس أو الخصوصية «السرحية» مع كويو Copeau (جاك كويي ١٨٧٨ - ١٩٤٩ مـفرج فرنسي معاد للواقعية يستخدم أقل قدر من الديكور) وميير هواد Meyerhold (ممثل ومخرج روسي ١٨٧٤ -- ١٩٤٠ تجريبي بالنسبة لمركات جسم المثل) أو أرقو Artaud (١٨٩٦ – ١٩٤٨ مخرج فرنسي وكاتب درامي ومنظر صاحب مسرح القسوة مسرح السحر والاسطورة ورفض الواقعية القصصية والسيكواوجية لتحرير قوى لللاشعور بالتعبير عن الاحلام والأفكار المتسلطة، بأثل القيل من الحوار وبالكثير من الحركات والإضاءة). وهكذا قعلى سبيل المثال بتجريد الشعر مع الشعر الص من سمات مثل القافية والإيقاع التقليدي لن يترك تاريخ المجال البقاء إلا نوعا من المنتخبات المركزة بأعلى الدرجات (مثل ماعند شارل بونج) ذات خصائص مهيأة بأفضل طريقة الإحداث التأثير الشعري الخاص بنزع ألفة الكلمات والأشياء، أو «جعل كل شيء غريبا» (Ostranenie بالروسية) عند الشكليين الروس (نظرية شكلونسكي في نقل الموضوع واللفظ المالوفين إلى دائرة ادراك جديد وتحرير الشعر من رتابة الواقع) دون استدعاء تقنيات توصف اجتماعيا بأنها «شعرية»، وفي جميم مرات تأسيس أحد هذه العوالم المستقلة تمييياء مثل للحال الفني والجال العلمي وتأسيس هذه الخصائص النوعية أو تلك لهاء فإن العملية التاريخية التي تتشكل تلعب دور الذي يقوم بتجريد الجوهر الثابت Quintessence (العنصر الخامس الذي تصنع منه الأجرام السماوية عند أرسطو وهو لايتغير، ويعني

<sup>30.</sup> A. Gide, Les Faux-Monnayeurs, Paris, Gallimard, Coll. "Folio" 1978, P. 30.

<sup>(</sup>۲۰) اندریه چید للزیفون می ۲۰.

الفلاصة الذاتية المقومة للشيء)، بحيث يكون تطيل تاريخ المجال هو دون شك في ذاته الشكل الشرعي الوحيد لتطيل الماهية(٢٠).

إن الشكلين وعلى الأخص ياكويسون Jakobson (رومان ياكويسون ١٩٨٢ – ١٩٩٢ الشكل الروسى ثم قائد حلقة براغ البنيوية الشهيرة في مطلع القرن وقد أقام بعد ذلك في الولايات المتحدة دارسا الأصوات اللغوية وعلاقة النحو بالشعرية وعلم اللغة النفسى ونظرية الاتحال) كانوا ملمين بفلسفة الظواهر «الفينومنولوجيا» (عند هوسرل فلسفة تعنى بوصف الظواهر الذاتية وصفا دقيقا وخصوصا المعانى الأساسية في فروع المعرفة من أجل الظواهر الذاتية وصفا دقيقا وخصوصا المعانى الأساسية في فروع المعرفة من أجل توضيحها وتعريفها لكى تكون المعرفة على أساس من ماهيات ثابتة) وكانوا مهتمين بأن يحييوا على نحو أكثر منهجية واكثر انساقا عن الأسئلة القديمة النقد والتقليد المدرسي عن يجيبوا على خدو أكثر منهجية واكثر انساقا عن الأسئلة القديمة النقد والتقليد المدرسي عن يتمل في دالشعر الفالص» أو الفصوصية المسرحية» بأن يحولوا إلى ماهية عابرة التاريخ لعمل بطي قامت به السيمياء التاريخية (لا تأريخية بوهرية» تاريخية، أي نتاجا لعلى بعلول قامت به السيمياء التاريخية (كيمياء تحويل المعان الضميسة إلى ذهب) التراب عملية اكتساب مجالات الانتاقي للاستقلال الذاتي.

وهكذا فإن نضال الرسامين الطويل من أجل أن يحرروا أنفسهم من «الطلب» حتى من أشده حيادا وتلفيقا، وهو الخاص برعاية الدولة، ومن أجل أن يقطعوا صلتهم بالموضوعات المؤرضة، قد كشف دفعة واحدة عن إمكان – ومن ضرورة – إنتاج ثقافى متحرر من كل إعلام أو إيماز خارجي، وقاس على أن يكتشف في ذاته مبدأ وجوده الخاص وضرورته الخاصدة. وهو بذلك قد أسهم في أن يحيط اللثام أمام الكتاب الذين بتمجيده وتحليله قد ساعده على تحقيق إمكان حرية أصبحت منذ ذلك الوقت مفتوحة، ويذلك مفروضة على كل

وكيف لانفترض في الواقع أن زولا طالب لنفسه أيضا – مستفيدا من المطابقة الحتمية التي يحبذها تماثل الوضع - بالحرية التي نادي بها الرسام؟ فهو بطرحه أن الفنان ليس مسؤولا إلا أمام نفسه، وأنه حر تماما إزاء الأخلاق والمجتمع، قد أثار فضيحة ضخمة وهو ما لا ينبغي نسيانه، وقد أرغمه ذلك على أن يفائر عام ١٨٦٦ هيئة تحرير صحيقة «الحدث» إيفنمان fevenement وهو يؤكد على نحو أكثر جذرية مما جرى في أي وقت من الماضي حق الفنان في الانطباع الشخصي ورد الفعل الذاتي، «فالتصوير الخالص» المتحرر من

<sup>(</sup>٣١) إن تطبيلات المامية والتحريفات الشكلية لاتسطيع أن تفقي في الواقع أن تأكيد نومية والأنبيء أن والتصويريء وعم قابليت للاخترا إلى أي شكل أفر من التعبير لايقصل من تأكيد الاستقال الذاتي لجال الانتاج الذي تقنيضه وتدسه في أن مما ـ كما أن تطبل الاستعداد الجمائي الخالس وقال لما سنري، وهو الذي تستصيه الأشكال الاكثر تقدما من الفن لايفضل من تطبل علمية الكساب مجال الانتاج الاستقال الذاتي.

واجب أن يعنى شيئا هو تعبير عن الحساسية القربية للقنان وعن أصالة تصوره، أو بإيجاز حسب الصيغة الشهيرة «ركن للإبداع يرى من خلال مزاج شخصى» ، ولم يكن زولا معجبا بأعمال «مانيه» من أجل واقعيتها الموضوعية مثلما دافع عنها شاتفلورى، ولكن لأن الشخصية الخصوصية الرسام تتجلى فيها . كما أن الدفاع الطويل الذى كتبه لصالح جبرمينى لاسيريق للصدود Germinie Lacerteux لم يحتفل في المحل الأول بما في الوصف من أشياء طبيعية ونزعة طبيعية بل «بالتجلى الحر الرفيع الشخصية»، «باللفة الخاصة الميزة للروح» «والنتاج الفريد للهفن» راجعا عن كل ادعاء بفرض قواعد أخلاقية أن جمالية لقياس عمل يقم «وراء الأخلاق ووراء صنوف الحشمة والطهارة» (٢٣)

ولكن كيف لانري بالإضافة إلى ذلك أنه بواسطة مثل هدا الترسيخ - الذي لامثيل له منذ ديلاكروا - لسلطة الفرد المبدع وحقه في التأكيد الحر لذاته ومايقترن بهما من حق الناقد والمتلقى في الفهم العاطفي دون شروط أن افتراضات مسبقة يصير الطريق مفتوحا أمام هذا التأكيد الجذري لحرية الكاتب كما عبرت عنها مقالات وإنى أتهمه ومعارك قضية دريفوس فالحق في الرؤية الذاتية والمطالبة بحرية التنديد والاستتكار - باسم متطلبات داخلية - لفنف مصالح الدولة العليا الذي لاتثريب عليه ايس إلا شيئا ولحدا.

<sup>(</sup>٢٣) زيرلا في دما أيفضاء مصدر سايق ص ٢٠. ٦١. ويقضع منطق نقل مقرلات اخترجت لتنظيق على التصوير إلى الأدب في الميدا الذي يعلك بخصوص هوچى والذي يعرف دون أدخى شك الجماليات الحديثة ، مثل الغزعة الدائرية الجغيرة غيد الغزعة الإطارائية الجماليات الأكاليمية «لايب أن تكون هناك مقائد جامدة أدبية، فكل عمل مستقل ويتطلب أن يحكم عليه منفرداء (زيرة، نقس المصدر ص ١٨)، فالشاء الفني لا تحكمه قواعد موجودة مسبقاً، ولا يمكن قياسه بالى معيار متمال. فهو ينتج قراعد القاصة ويوضعر عنه عقياس تقييمه.



# سوق الثروات الرمزية

في نطاق آخر، كان لى الشرف إن لم يكن السرور، أن أخسر نقودا في إنجاز ترجمة المجادين الضخمين اللذين كتبهما كارلوس بيكر عن همنجواي.

روپير لافون (ناشر فرنسي)

يؤدى التاريخ الذي حاولت استرجاع أطواره الأشد حسما بواسطة سلسلة من القطاعات المترابيخ الذي حاولت استرجاع أطواره الأشد حسما بواسطة سلسلة من العطاعات المترابة ألى تشكيل هذا العالم المتفرد، أي المجال الفني أو المجال الأدبى كما نعرفه اليوم. فهذا العالم المستقل نسبيا (ويعنى ذلك بداهة أنه تابع نسبيا وعلى الأخص إزاء المجال الاقتصادي والمجال السياسي) يفسح مكانا الاقتصاد معكوس، مؤسس في منطقه النومي، على طبيعة الثروات الرمزية نفسها، فهي وقائع ذات وجه مزدوج، سلع ودلالات، وتظل قيمتها الرمزية الضاصة مستقلة عن قيمتها التجارية: وفي نهاية عملية التخصص التي أدت إلى ظهور إنتاج ثقافي موجه خصوصا إلى السوق، وكرد فعل من ناحية جزئية على ذلك، أدت إلى ظهور إنتاج لأعمال فنية دخالصة، موجهة إلى الاستحواذ الرمزي، انتظمت مجالات الانتاج الثقافية على نحو شديد العموم في حالتها الفعلية الراهنة (١/). وفقا لمبدأ تمايز ليس سوى المسافة الموضوعية والذاتية بين مشروعات الإنتاج الثقافي بالنسبة إلى السوق، والعرض المصرح به أو المضمر، واستراتيجيات المنتجن التي تتوزع بين حدين لايتم بلوغهما أبدا في الواقع، والخضوع الشامل والكلبي للطلب والاستقلال الملئة إذاء السوق ومتطلباتها.

<sup>(</sup>١) على الرغم من أن للمطبات التي تركز عليها هذه التعليات قد تكانحت، فقد جمعت عام ١٩٧٧ إلا أن التعليدات المقترحة منا تحتفظ بكل مناحيتها بالشعبة إلى التعليدات المناحة المناصدة بكل مناحة إلى بعض العاملات الرائعة العناصد الثقافة أن المناحة المناصد والمؤسسات التي المناحة المناصد والمؤسسات التي المناحة المناحة إلى المناحة المناحة على طراحة في نطاق المدرع بكثافة في عالم المارض أن النظمة أن المناحة التعليدات التي بحسرة في البنية التي المناحة المناحة المناحة المناحة المناحة والمناحة المناحة والمناحة المناحة والمناحة المناحة والمناحة المناحة والمناحة والمناحة والمناحة والمناحة والكنفة المناحة والمناحة المناحة والمناحة والم

#### منطقان إقتصاديان

وهذه المجالات هي محل لتعايش تناحري بين نمطين للإنتاج والتداول خاضعين لمنطقين عكسيين. فعند القطب الأول هناك الاقتصاد المضاد للنزعة الاقتصادية، اقتصادية، اقتصاد الفن الفالص الذي قد تأسس على الاعتراف الاضطواري بقيم التنزه عن الفرض وعلى إنكار الاقتصاد (النزعة التجارية) والربع والاقتصادي، (في المدى القصير)، إنه يخص بالامتياز الإنتاج ومتطلباته النوعية الصادرة عن تاريخ مستقل، هذا الانتاج الذي الإيعزف بأي طلب الإنتاج والدي الذي يستطيع أن ينتجه هو نفسه، ولكن على الدي الطويل فحسب والمرجة نحر تراكم رأس المال المرزي باعتباره رأس مال واقتصادي، منكور ومعترف به ومن ثم شرعى، ونحو ائتمان حقيقي قادر على أن يضمن في شروط معينة وفي المدى الطويل الموايلة .

وعند القطب المقابل، هناك المنطق «الاقتصادي» للصناعات الأدبية والفنية التي تجعل من التجارة أخرى وتعتبر الأولوية للانتشار، والنجاح التجارة أخرى وتعتبر الأولوية للانتشار، والنجاح الفورى المؤقت، المقيس على سبيل المثال بعدد النسخ، وتكتفى بالتأقلم على الطلب الموجود سلفا للزيائن (إلا أن انتماء هذه المشروعات إلى المجال يتميز باتها لاتستطيع أن تكسس الأرباح الاقتصادية لمشاريع الثقافية إلا بأن ترفض الاشكال الغليظة للنزعة التجارية، وبأن تمنتع عن أن تعلن بالكامل عن أهدافها ذات المسلحة).

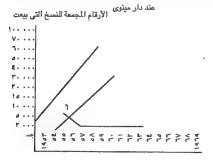
وسيكون مشروع ما أكثر اقترابا من القطب التجارى بمقدار ماتكون المنتجات التي يعرضها في السوق استجابة أكثر مباشرة أو أكثر اكتمالا لطلب سابق الهجود وفي اشكال سابقة التسيس، وينجم عن ذلك أن طول بورة الانتاج تشكل بون شك واحدا من أفضل الماية التسيس، وينجم عن ذلك أن طول بورة الانتاج تشكل بون شك واحدا من أخصل المقاييس لموقع أحد مشروعات الإنتاج الثقافي في المجال، ويصير لدينا من ذاحية مشروعات ذات بورة إنتاج قصيرة استهدف تقليل المخاطر إلى الحد الألمني بواسطة تكفي يستبق الطلب القابل للاستدلال ومزودة بدوار للتسويق واجراءات للبروز (دعاية وعلاقات عماء .. الخ) موجهة نحو ضمان الاسترداد المتسارع للأرباح بواسطة تداول سريع عماء .. الخ) موجهة نحو ضمان الاسترداد المتسارع للأرباح بواسطة تداول سريع طويلة، مؤسسة على قبول المخاطر أفي الاستثمارات الثقافية وخصوصا على الخضوع للقوانين النوعية لتجارة الفن: فحينما لايجد هذا الانتاج سوقا في الماضر، في يميل لأن يتجه بتكمله إلى المستقبل، ولأن يشكل مخزونا من المنتجات مهددة دائما بأن

 <sup>(</sup>٢) يشير القوسان من الآن فصاعدا إلى أن الأمر يتعلق «بالاقتصاد» بالمعنى الضيق للنزعة الاقتصادية.

.. .. ..

إن المصادفة هائلة التثنير في الحقيقة، وفرص استرداد النفقات عند نشر عمل لكاتب شئيلة. والرواية التي لاتنجح لها مدة حياة (في المدى القصير) يمكن أن تقل عن ثلاثة أسابيع. وفي حالة النجاح المتوسط في المدى القصير، فيمجرد طرح نفقات المسنع وحقوق المؤلف ونفقات الترزيع لايبقى للناشر إلا حوالي ٢٠٪ من سعر البيع، وبجب على الناشر أن يستهلك النسخ غير المباعة، ويمل مخزية ويدفع نفقاته العامة وضرائه، ولكن عندما يطيل كتاب من عمره إلى مابعد السنة الأولى ويدفع نفقاته العامة وضرائه، ولكن عندما يطيل كتاب من عمرة المستد الثراء في المدى الطويل: فالطبعة الأولى تستهلك النفقات الثابئة، ومكن الكتاب أن تعاد طباعته مع تخفيض ملموس في سعر التكلفة، ويضمن بذلك عائدا منتظما (عائدا مباشرا وكذاك عمق متصول ولمبعات التليفزيون أن السينما) تسمح بتمويل استثمارات بها قدر من المناطرة إلى هذه الدرجة أن تلك يؤات طبيعة تضمن بيورها زيادة الأصول لأجل محدد.

النمو المقارن لمبيعات ثلاثة أعمال منشورة



المصدر منشورات مينوي

<sup>(</sup>٣) تبعل الأطاق شديدة عدم التساعي للروة الإنتاج من مقارنة لليزانيات السفوية الوين المنظمة غيثا بلا معنى طاليزانية السنوية تعليق كرة أيضا أن عدم المنافية عن الإسلامية عند المنافية عن المنافية عن المنافية عند المنافية ال

إن عدم اليقين والمصادفة اللذين يميزان إنتاج الثروات الثقافية تمكن قراحهما في منصيات الميمات الخاصة بثلاثة مؤلفات ظهرت في منشورات مينوي.

قالكتاب الأول المائز على جائزة أدبية (المنحنى أ) الذي بعد بيع ابتدائي قوى قوق 173 نسخة مرزعة عام 1970 و 1974 نسخة بيعت عام 1971، وخصم على النسخ الباقية) عرف بعد ذلك التاريخ مبيعات سنوية ضئيلة (في حدود ٧٠ نسخة كل سنة في الباقية) عرف بعد ذلك التاريخ مبيعات سنوية ضئيلة (في حدود ٧٠ نسخة كل سنة في المتوسط) أما رواية «الغيرة» (المنحنى ب) وهي تأليف آلان روب جرييه والتي ظهرت عام 190٧ فقد باعت في السنة ألا المنحنى 19 نسخة، ولم تصل إلا في نهاية أربع سنوات (١٩٦٠) إلى مستوى البيع الابتدائي الرواية الفائرة بالجائزة، واكنها بقضل معدل ثابت الرئيادة في المبيعات السنوية ابتداء من ١٩٥٠ (١٧٠٪ في السنة في المبيط بيء ١٩٦٠ م ١٩٦٠ إلى الرقم المجمع ١٩٦٢ ١٠٠٠ أما وفي النظار جويري المعمويل بيكيت، المشرورة عام ١٩٥٧ إلى الرقم المجمع ١٩٦٠ ١٠٠٠ نسخة إلا في انتظار جويري المعمويل بيكيت، المشرورة عام ١٩٥٧ فلي تبداء من ١٩٥٠ على ثبات تقريبي نها يتما عام ١٩٠٧ على ثبات تقريبي (باسبتثناء عام ١٩٦٣) حول ٧٠٪ (يتخذ المنحنى هنا أيضا مسارا أسياء ابتداء من ذلك التاريخ أي حسب القوة التي ترفع إليها الكمية بالتربيع أو التكميب) ووصل الرقم المجمع عام ١٩٦٨ عندما بيعت ١٩٦٨ نسخة إلى ١٤٨٨٤ (وينبغي أن نضيف حالة فشل بلا قيد أن شرط فشل «جويو» الذي توقفت حياته عند نهاية ١٩٥٧ تاركا كشف حساب خاسرة).

2. 2. 2

ويمكن إذن تمييز دور النشر المختلفة وفقا للدور الذي تقوم به إزاء الاستثمارات الماقلة بالمخاطر في المدى الطويل، وإزاء الاستثمارات المضمونة في المدى القصير، وفي الدقعة نفسها وفق التناسب عند مؤلفيها بين كتاب المدى الطويل وكتاب المدى القصير، مثل الصحفيين الذين يوسعون نطاق نشاطهم المعتاد بواسطة كتابات عن «الأمور الجارية»، والشخصيات المبارزة التي تقدم «شهادتها» في مقالات أو قصص سيرة ذاتية أو كتاب محترفين ينحنون تقواعد نزعة جمالية مختبرة (أدب الجائزة والرواية الناجحة.. الغ).

A A A

وهكذا ففى عام ١٩٧٥ رأينا تقابلا بين الدور الطليعية الصغيرة مثل مينوي Minuit (أو الأرام) Minuit والمنتبع المناب الأول (Pol والشيت Groupe de la Cité والشيت

Hachette ، كما أن المواقع المتوسطة تشغلها دور مثل فالماريون Flammarion والمبان ميشيل Albin Michel وكالمان ليفي Calmann Lévy، وهي دور عريقة ذات تقاليد، يديرها ورثة وجدوا في ميراثهم قوة وكبحا، وخاصة جراسيه Grasset وهي ددار كبيرة، وعريقة قد ضمتها داخلها إمبراطورية هاشيت، وكذلك جاليمار Gallimard وهي دار طلبعية قديمة وصلت منذ زمن طويل إلى قمة التكريس، وهي تجمع بين مشروع متجه نحو إدارة الأمول الاستثمارية (إعادة طبع ومنشورات في كتاب الهيب.. الخ) ومشروعات طويلة المدي الاستثمارية (عادة طبع ومنشورات في كتاب الهيب.. الخ) ومشروعات طويلة المدي (الطريق Cechemin على مكتبة العلوم الإنسانية سنري أن مؤلفيها ممثلون على قدم المساواة في قائمة أمكثر المثقية نحو الانتاج في المدي البعيد ومن ثم نحو الجمهور المثقف فهو الفرع للدور المتجهة نحو الانتاج في المدي البعيد ومن ثم نحو الجمهور المثقف فهو وجاليمار المستقرة في موضع مسيطر من ناحية أخرى على حين تمثل لوسوى الدور المرسط.

وتسمح الخصائص المعيزة للقطبين المتقابلين في مجال النشر، منشورات روبير الافونت ومنشورات مينوي بفهم التضادات التي تقصل بين قطاعي المجال داخل تعدد جوانبهما. فمن ناحية هناك مشروع واسع الأرجاء (۷۰۰ مستخدم) ينشر كل عام عددا كبيرا من المعناوين المجديدة (حوالي ۲۰۰۰) وموجه علنا نحو البحث عن النجاح (بالنسبة إلى عام العناوين المجديدة (حوالي ۲۰۰۰) وموجه علنا نحو البحث عن النجاح (بالنسبة إلى عام المعناوين المعنوين مبيع طبعات عالية التوزيع تصل إلى ۲۰۰۰ نسخة، وأربع عشرة تصل إلى ۲۰۰۰ وخمسين تصل إلى ۲۰۰۰ نسخة، ويفترض ذلك خدمات خامة المترويع ومصاريف كبيرة للدعاية والعلاقات العامة (وعلى الأخص في اتجاه المكتبات) بالإشافة إلى سياسة كاملة لدار تسترشد بحس الاستثمار المضمون (في عام ۱۹۷۷ كان مايقرب من نصف الأعمال المنشورة يتألف من ترجمات لأعمال اثبتت نجاحها في الخارج)، والبحث عن نصف الأكتب مبيعا (غ): ففي دقائمة الفائزين بالجوائز: Palmarès التي يضمها الناشر في مواجهة الذين دمازالوا يتشبثون بالا يعتبروا دورهم أدبيه نكشف عن أسماء برنار كلافل على مخروج مداكس جالو Gallo وفرانسواز دوران Poin وجورج امانويل كلانسييه . PeremmanuelClancier وبديد ردى Poin. وفي مقابل ذلك نجد منشورات مينري وهي مشروع حرفي صغير يستخيم حوالي عشرة أشخاص، وينشر مايقل عن عشرين عنوانا في السنة (بالنسبة إلى الروايات أو المسرح حوالي أريمين مؤافا في خمسة وعشرين عاما)،

وتخصص جزء ضنيلا من ميزانيتها للدعاية (بل هي تستخدم جانيا كبيرا من مخلفات أشد أشكال التسويق فجاجة (<sup>1)</sup>.

وباتزال في الأغب كما كانت الحال أيام البدايات تبيع من الكتاب عددا أقل من ٥٠٠ نسخة (كان أول كتاب لها) وتوزيعها أقل نسخة (كان أول كتاب لها) وتوزيعها أقل من ٢٠٠٠ نسخة (وفقا لميزانية تقديرية تم تنفيذها عام ١٩٧٥ من ١٩ عملا جديدا نشرت جميعا ابتداء من ١٩٧١، أي خلال ثلاث سنوات، و ١٤ منها لم تصل إلى رقم ٣٠٠ ولم تنجاوز الثلاثة الأخرى ٥٠٠ نسخة)، وكانت الميزانية بالعجز (عام ١٩٧٥) إذا لم يدخل في الحساب إلا المنشورات الجديدة. لذلك عاشت الدار على أصوالها، أي على الأرباح التي كانت تضمنها بانتظام منشوراتها التي صارت مشهورة (مثل في انتظار جوبور).

إن أي دار تدخل في طور استغلال رأس المال الرمزى المتراكم تفرض تعايش نوعين مختلفين من الاقتصاد، الأول منجه نحو الانتاج والبحث (وهو لدى جاليمار المجموعة التي السسها جورج لامبريش Lambrichs ، والآخر متجه نحو استغلال الأصول وترويج المنتجات الراسخة القدم (مع مجموعات مثل البلياد Peléade على الأخص فوليو Polio أو أشكار "eablois"). ومن السهل فهم التناقضات الناجمة عن التضارب بين الاقتصادين (٥): فالتنظيم الملائم لانتاج فئة من المنتجات وتوزيعها وترويجها ليس مؤهلا لفئة أخرى، وفوق نلك فإن العبء الذي تجعله متطلبات التوزيع والإدارة يضغط على المؤسسة وعلى أنماط تفكير المسؤيلين يتجه إلى استبعاد الاستثمارات المافلة بالمناطرة حينما لايكون المؤلفون النين يستطيعون تدريرها قد حولها أنظارهم نحو ناشرين آخرين، ومن البديهي أن موت المؤسس إذا استطاع الإسراع بذلك فإنه لايكفي لتقسير مثل هذه العملية المغروسة داخل منطورة تطور مشروعات الانتاج الثقافي.

<sup>(؛)</sup> عند الافونت (وكذلك عند ناشرين تشرين أشل خضوعا بالكامل لمنطق السوق مثل البان ميشيل) تبدو ترجمات الكتب الأجنييه مطبعة لمنطق أكثر اتصافا بالطابع الألبي.

<sup>(</sup>a) الوقت الذي مر على تلريغ مثا التحقيق يسمع براية أن منشمرات مينري التي ومعات إلى وضع للوسعة الواسفة (والمنظة (وطا الاقدم مع مصرا مسلويل بينات ركافر بسيون على جرائة زيرال تستطيع أن تحايل البحم – القرة من الزمان أروفة المطلق روبي في حالة جاليري دينيس رويني Ponise Rena إليها إن التقيف الطليعي يحكسب النجاح التجاري بواسطة استراتيجيات اللعب الزروج، وتقدم رواية جان روي Halling بعادة جريكي مثلا جيداً.
C.F. B. Simonot: Prix Goocuur: Une liberté surveillé, Liber, Revue curofenne des livres, décembre 1991, No. 8, P. 21).

انظر سيمونو: جائزة جونكور حرية تحت الرقابة. المجلة الأوروبية للكتب بيسمبر ١٩٩١.

وبون دخول في تحليل نسقى لمجال المعارض الفنية التي تقع بسبب التماثل مع مجال النشر في التكرار والإعادة، يكفي أن نلاحظ أنه منا أيضا تناظر الفروق وفقا للأقدمية (والشهرة) ومن ثم وفقا لدرجة التكريس والقيمة التجارية للأعمال المملوكة تناظرا دقيقا الفروق في العلاقة «بالاقتصاد».

ولأن «معارض البيع» (مثل بويورج Beaubourg ) محرومة من «الجياد» الملائمة فإنها تعرض «منتخبات» عام ١٩٧٧ تلفيقية نسيبا لرسامي العصير، ينتمون إلى مدارس وأعمار شديدة التباين (تجريبين وكذلك مابعد سيرياليين وأوروبيين ممثلين لما فوق الواقعية، وواقعين جيد) أي تعرض أعمالًا أكثر قابلية للاستيعاب بسبب التكريس طويل العهد أن سبب كونها متاحة دائما على نحو زخرفي تزبيني) لذلك فهي تستظيم أن تجد مشترين خارج جامعي اللوحات المحترفين وشبه المحترفين (الذين يجري اصطفاؤهم من بين «الكوادر الذهبية» وصناعين المؤمنة كما يقال، فهي قادرة إذن على تمييز وعلى اجتذاب قسم من رسامي الطليعة الذين اشتهروا بتقديمهم شكلا من التكريس بيحث إلى حد ما عن حلول وسطى، أي على تقديم سوق تكون فيها الأسعار أكثر ارتفاعا من الأسعار في معارض الطليعة(٦). وعلى العكس فإن المعارض من قبيل سونابند Sonnabend ودنيس رينيه Denise René وبوران رويل Durand Ruel هي معالم طريق في تاريخ التصوير لأن كلا منها في عصره عرف كيف يجمع حوله «مدرسة» وتميز بانتماء نسقي» (٧) وعلى هذا النحو بمكن التعرف في تعاقب الرسامين المثلين بواسطة جاليري سونابند على منطق تطور فني يؤدي من «التصبوير الأمريكي الجديد» وفن العامة Pop Art مع رسامين مثل راوشنبرج auschenberg وياسبرز جونس Jaspers Johns وجيم داين Jim Dine إلى أولدنيرج Oldenburg وليشتنستاين Lichtenstein وويسلمان Wesselman ودونكست Rosenquist وفارول Warhol الذين يصنفون أحيانا تحت لافتة «فن الحد الأدني» Minimal

<sup>(</sup>٦) ويقضى نفس النطق بان الناشر المكتشف (وموريس ناس يلا جدال من أشد الأمثلة نمولجية) يكون معرضا دائما لأن يرى دكشوغهه قد حوات رجهتها بواسطة ناشرين اقضل مكانة أن أكثر رسوخا ، يقدمون اسمهم وشهرتهم ونفوذهم إلى للمكدين في الجوائز، بالإضافة إلى العماية محقق للؤلف الثالية الاكثر ارتفاعا

الحصوية مل يعود به يصعه إلى التصل (هناك بداعة مالع يصبط يدن ولدن ولي رونيس ريضيا، سيلحظ أنه بالتثابل () إذا الكثير المراد بهدف المسلم التحاليل المتعالل المسلم الم

Art، وإلى أحدث الأبحاث الفاصة بالفن الفقير وفن للفهوم وفن التناظر. كما أن الصلة واغضة بين التجريد الهندسي الذي صنع شهرة جاليرى دينيس رينيه (الذي تأسس عام الإعداد المشن بمعرض فاساريلي Vasarely)، وفن الخدع اليصرية Cinétique وفنائين مثل مكس بيل Max Bil وفاساريلي فتلك هي الواسطة بين الأبحاث البصرية فيما بين الحريين (وخاصة أبحاث الباوهاوس Bauhaus مدرسة العمارة والفتون التطبيقية والتصوير)

#### زمطان للشيخوخة

وعلى هذا النحو فإن التضاد بين القطبين ربين الرؤيتين دالاقتصاده اللتين يتأكدان منا، 
يتخذ شكل التضاد بين «دورتى حياة مشروع الإنتاج الثقافي» و «نمطين لشيخوخة 
المشروعات» والمنتجين والمنتجات تستبعد كل منهما الأخرى تماما، فإن عب النفقات المعامة 
المشروعات» والمنتجين والمنتجات تستبعد كل منهما الأخرى تماما، فإن عب النفقات المعامة 
ومثل الملازم له، المتعلق بعائد رأس المال، الملذين يرغمان الشركات الكبرى المساهمة (مثل 
الافون) على الإسراع بدوران رأسمالها، يوجهان أيضا على تحو شديد المباشرة إلى 
سياستها الثقافية ولاسيما إلى مُختيار المسودات (أل. وقضلا عن ذلك فإن مشروعات الإنتاج 
تضمير الدورة هذه على غرار مشروعات الأزياء الراقية هي تابعة على نحو وثبية لمحموع 
عناصر ومونسمات «افترويج» التي يجب العمل دائما على صيانتها، وبوريا على مشدها 
عناصر ومونسمات «افترويج» التي يجب العمل دائما على صيانتها، وبوريا على مشدها 
(اك. وعلى المكس فإن المناشر الصغير يستطيع أن يعرف شخصيا جملة المؤلفين والكتب 
المنسورة بمساعدة مستشارين هم في تفس الوقت مؤلفو الدار. كما أن الاستراتيجيات 
التي يضعها موضع التنفيذ في علاقته بالصحافة متكيفة بإحكام مع متطلبات تلك المنطقة 
من المجال شديدة الاستقلال الذاتي، مما يفرض رفض الحلول الوسطى المؤقت، التي تتجه 
نحو معارضة النجاح والقيمة الفنية الفنية الفاصة. ويعتمد النجاح المزي والتجاري للانتاج ذي 
الدورة طويلة المدى (على الآثل في بداياته) على عمل بعض «المكتشفين» أي بعض المؤلفين 
الدورة طويلة المدى (على الآثل في بداياته) على عمل بعض «المكتشفين» أي بعض المؤلفين

<sup>(</sup>A) من للحروف جيدا أن مدير باحدة من أكبر دور النشر الغرضية لايقرا من التاحية المسلية أي مسوية ينشرها وأن نهاره يتقضى مى مناسمة مها لادارة البحثة (لجناع لهذا لانتاع، هائلة المامية ومسئول الشريكات القرعية. للغ). (A) متون دويد لانهر بناه النمية عنها مستخدج لكن يفسر انخفاض دور الترجمات بالنسبة إلى الأسال الأسلية. بالإضافة إلى ارتفاع مقدار النشات القدمة كماتين للترجمة وبالقائيز الماسم لوسائل الاتصال وعلى الأكس القلازيون والراسو في تروية الكتابة : دان شخصية للكل دوسهة مياناتين الماسم لوسائل الاتصال وعلى الرسائل ومن ثم في اللوصول إلى الجمور رض هذا النشاق من الطبيعي أن يقد للألفون الإعان باستثناء بعض المعاللة القدسين حظرتهم،

والنقاد الذين يصنعون الدار بإعطائها الثقة (بواسطة النشر فيها وجلب المُخلوطات لها والكلام لصالح مؤلفيها)، وكذلك على النظام التعليمي القادر على أن يقدم لأجل محدد جمهورا تحوات أفكاره.

A A A

وعلى حين أن استقبال المنتجات المسماة «تجارية» هو على وجه التقريب مستقل عن مستوى تعليم المتلقين، فإن أعمال الفن «الخالص» ليست في متناول إدراك إلا عدد من المستهلكين بمتلكون استعدادا وقدرة هما الشرط الضروري لتذوقها وتقديرها، وينجم عن ذلك أن المنتجين من أجل المنتجين يعتمدون على نحو شديد المباشرة على المؤسسة التعليمية، التي لايكفون مع ذلك عن التمرد عليها، فالمدرسة تشغل موقعا مماثلا الكنيسة، وهن موقع وفقا للكس فبين عجب «أن يؤسس على نحق نسقى وأن يحدد نطاق المذهب الجديد المنتصر، وأن يدافع عن القديم في مواجهة الهجمات النبوية (من جانب الجددين الكاريزميين المتمريين على بيروقراطية المعيد)، وأن يُشُر ع ما الذي تكون له قيمة القداسة وما الذي لاتكون له تلك القيمة، وأن يجعله يتغلغل داخل إيمان العامة»: ومن خلال تحديد الفواصل بين مايستحق أن ينقل ويذاع وما لايستحق. تعيد المدرسة مثل الكنيسة قبلها على نحو دائم إنتاج التمييز بين الأعمال المكرسة والأعمال غير الشرعية، وبفعة واحدة بين الطوبقة الشرعية والطربقة غير الشرعية في تناول الأعمال الشرعية. وبهذه الطريقة تمين نفسها عن الهيئات الأخرى بواسطة الوتيرة (درجة السرعة) البالغة البطء لعملها: فنقاد الطليعة المتلزمون بإنجاز وظيفة المكتشفين، يجب عليهم أن يدخلوا في مداولات الشهادة على «الجاذبية السحرية» التي يكونون غالبا هم الناطقون باسمها وأحيانا هم رعاتها، للفنائين وفنهم، ويجب على هيئات مثل الأكاديميات أو سلك مديري المتاحف أن تجمع بين التراث والتجديد المعتدل بمقدار مايمارس تشريعها نفوده على المعاصرين، أما المؤسسة التعليمية التي تزعم احتكار تكريس أعمال الماضي وتتصدى لإنتاج وتكريس مستهلكين مطابقين للمواصفات (بواسطة الدرجات والألقاب المدرسية) فهي لاتمنح إلا بعد الوفاة Post - mortem (باللاتينية في الأصل) وبعد محاكمة طويلة - تلك العلامة التي لاتخطى، التكريس والتي تشكل إضفاء القداسة المقننة على أعمال بعينها بوصفها كالسيكية، وذلك بإدراجها في برامج التدريس،

A ... A

وهكذا يصبح التقابل كليا بين أعلى المؤلفات مبيعا والتي هي بلا مستقبل والأعمال الكلاسيكية، وهي عالية البيع هي المدى الطويل، ومدينة النظام التعليمي بتكريسها ومن ثم يسوقها المتسعة الدائمة (١٠)يم وهذا التقابل متعلقل في الأدهان باعتباره مبدأ أساسيا للتصنيف، وهو يؤسس تعثين متضادين لنشاط الكاتب بل ونشاط الناشر، أهو تاجر بسيط أن مكتشف جسور لايستطيع أن ينجع إلا إذا اعترف اعترافا كاملا بالقوانين والرهانات النوعية الإنتاج الفني «الخالص». وعند القطب الأكثر تبعية من المجال، أي بالنسبة إلى الناشرين والكتاب المتجهين إلى البيع وبالنسبة لجمهورهم يكون النجاح في حد ذاته ضمانا الثاشرين والكتاب المتجهين إلى البيع وبالنسبة لجمهورهم يكون النجاح : ومما يسبهم في صنع أعلى الكتب مبيعا نشر أرقام توزيعها، ولايجد النقاد شيئا يفعلونه من أجل كتاب أو مسرحية أفضل من أن «يتنبأوا له أو لها بالنجاح». «هذا العمل يجب أن يعضي رأسا إلى مسرحية أفضل من أن «يتنبأوا له أو لها بالنجاح». «هذا العمل يجب أن يعضي رأسا إلى بداهة حكم إدانة ليس له استئناف، فمن ليس له جمهور ليست له موهبة (وروبير كانتر هو نفسه الذي يتكم عن «مؤلفين بلا موهبة ويلا جمهور على طريقة آرابال» (فرناندو آوابال هو المسرحي المنتمي الى مسرح العبث في «مقبرة السيارات والمسرح التجريدي أي الأداء بلا كلمات في توزيع الردكين إلى مسرح العبث في «مقبرة السيارات والمسرح التجريدي أي الأداء بلا كلمات في توزيع الردكس المعرب المناس على المناس على توزيع الردكس المسرحي المنتمي المنتمي المنتمي اليناء مسرح العبث في «مقبرة السيارات والمسرح التجريدي أي الأداء بلا

وعند القطب المقابل تحييد بعض الشبهات بالنجاح الفورى: كما لو كان بختزل القربان الروزي المرزي لعمل لايقدر بثمن إلى عملية «خذ وهات» بسيطة في تبادل تجارى، وتلك الرؤية التي تجمل من الزهد في هذا العالم شرطا للخلاص في العالم الآخر تجد مبدأها في المنطق النوعي السيعياء الرمزية التي تقضى بأن الاستثمارات لا تدر عائدا إلا إذا كانت تعمل على أصول ضائعة (أو تبدو كذلك) على طريقة الهدية التي لا تضمن لتفسها هدية مقابلة شديدة السخاء، أو «اعترافا» إلا إذا سلكت بوصفها دون مقابل، ومثل الصال مع المهدية التي تتحول إلى كرم خالص بحجب رد الهدية، فإن فترة الزمان الوسيطة هي التي تصنع حاجزا وهي التي تخفي الربح الموءود على الاستثمارات الأكثر اتصافا بالتنزه عن الفرض حاجزا وهي التي تقدمها المجال (٣٠). فرأس المال «الاقتصادي» لايستطع أن يضمن الأرباح النوعية التي يقدمها المجال ولايضمن كذلك الأرباح «الاقتصادي» التي تحقها الأرباح النوعية الأبها محدد إلا إذا تحول إلى رأسمال رمزي. وينحصر التراكم الشرعي الوحيد، بالنسبة إلى المؤلف كما هو

<sup>(</sup>١٠) يتضح ذلك برجه خاص فيما يتعلق بالسرح، حيث يحضع صوق الكلاسيكيات (الحفلات الصباحية الكلاسيكية الكيميدي فرانسيز) لقرائع تتعلق تماما بحقيقة أنها معتدة على نظام التعليم.

R. Kanters, L'Express, 15-21 Janvier 1973 سيريس (١١) روبير كانتر في الاكسبريس

P. Marcabru, France - Soir, 12 Inavier 1973 مارکابرو فی فرانس سوار (۱۲)

Le Sens Pratique, Paris, Minuit, 1980, P. 178- المؤلف المس العملي كتاب المؤلف المسلي كتاب المؤلف المسلي كتاب المؤلف المسلي الموايا

بالنسبة إلى الناقد، وبالنسبة إلى تاجر اللوحات كما هو بالنسبة إلى الناشر أو مدير المسرح في أن يصنع المردو المسام معروفا ومعترفا به، رأس مال تكريس يتضمن سلطة تكريس الأشياء (هذا هو تأثير التوقيع أن العلامة التجارية)، أو الأشخاص (عن طريق النشر والعرض.. الخ) ومن ثم سلطة إعطاء قيمة واستخلاص الأرباح من تلك العملية.

إن التجارة في الأشياء التي لاتجارة فيها، أي تجارة الفن الخالص، تنتمى إلى فئة المارسات التي يواصل فيها البقاء منطق الاقتصاد السابق على الرأسمالية (مثل اقتصاد المائلة وكل علاقات المحبة المبادلات بين الأجيال في نظام آخر، وعلى نحو أعم اقتصاد العائلة وكل علاقات المحبة Philia (11): الوانمن الإنكار العملى، هذه التصرفات المزبوجة الملتبسة جوهريا، المتأهبة لقراء بن متضادتين ولكنهما متساويتا الزيف، يزيصان الازبواج والالتياس الجوهريين بردهما إما إلى الإنكار وإما إلى مايقع عليه الإنكار، وإما إلى التنزه عن الغرض وإما إلى المسلحة كما أن التحدى الذي توجهه إلى كل أنواع النزعة الإقتصادية يكمن على وجه الدقة في حقيقة أنها لاتستطيع التحقق في المارسة – وإيس فقط في التمالات – إلا مقابل كبت دائم وجماعي للمصلحة «الإقتصادية» بالمعنى الدقيق، ولحقيقة الممارسة التي يكشف عنها التحليل «الاقتصادي» اللائم.

إن المشروع «الاقتصادي» الذي يحيط به الإنكار من جانب تاجر اللوحات أو الناشر، حيث يلتقى الفن والعمل التجاري لايستطيع النجاح، حتى اقتصاديا، إذا لم يتم توجيهه بواسطة التحكم العملي في قوانين السيرورة وفي المتطلبات النوعية للمجال. فالمنظم في شئون الإنتاج الثقافي يجب أن يجمع تركيبا بعيدا تماما عن الاحتمال، وفو نادر في جميع الأحوال، من الواقعية التي تتضمن الحد الأدنى من التنازلات للضرورات الاقتصادية التي يحيط بها الإنكار (واكنها ليست منفية) والاعتقاد «المنزه عن الغرض» الذي تستبعده، وعلى هذا فإن الضرارة التي دافع بها بتهوفن— وهو الموضوع بامتياز للتمجيد الخاص بسير القديسين المتعلق بالفنان «الخالص» —عن مصالحة الاقتصادية وعلى الأخص حقوق المؤلف

<sup>(16)</sup> حول التجارة في المجتمعات الهندية الأوروبية باعتبارها حجولة بالا اسميه لا تسميء انظر إي يغفيست E. Benowniste لمن الاقتصاد المناسبة الأوروبية Vocabulairé des institutions européennes, Paris, Minuit, 1969, P. 139 هـ. الاقتصاد المناسبة عليه الراسعائية باعتباره اقتصادا غير مقر به انظر المؤلف كتابه عن «الجزائر 177. المناسبة علي المراسعات باعتباره اقتصادا غير مقر به انظر المؤلف كتابه عن «الجزائر 177. المناسبة علي المراسعات المناسبة عليه المناسبة عليه المناسبة عليه المناسبة عليه المناسبة عليه المناسبة المناسبة عليه المناسبة الم

في بيع مقطوعاته الموسيقيه، يمكن فهمها بالكامل إذا عرف المرء كيف يرى فيها شكلا نوعيا من روح المشروع في ألوان السلوك الملائمة أفضل ملاسة لمواجهة الملائكية الاقتصادية في التمثل الرومانسي للفنان : وتحت وطأة البقاء في حالة ضعف الإرادة يجب للمقصد الثوري أن يهيىء لنفسه الوسائل «الاقتصادية» (على سبيل المثال عند بتهوؤن امتلاك أوركسترا عالية القدر) وبالمثل إذا كان كل شيء يعارض الناشر أو تاجر اللوحات الذي ينوي أن سبك يوصفه «مكتشفا» بالنسبة إلى التاجر المحض، فلن تكون معارضته أقل لأوائك الذبن بوظفون نفس الاستعدادات الملهمة في البعد التجاري وفي البعد الثقافي لشروعهم (على طريقة أرنو Arnoux في رواية التربية العاطفية) : «إن خطأ في سعر التكلفة أو عدد النسخ يستطيع أن يتسبب في كوارث حتى إذا كانت المبيعات ممتازة. فعندما باشر جاك بوفير Jacques Pauvert إعادة طبع «لترية Littré »، كان المشروع بيشر بأن يكون مريحا بسبب العدد غير المتوقع من الشتركين. ولكن عند الصدور ظهر أن خطأ في تقدير سعر التكلفة يؤدي إلى خسارة مايقرب من خمسة عشر فرنكا في النسخة وكان لزاما على الناشر أن يترك العملية لزميل له. (١٥) والالتباس العميق في عالم الفن هو الذي يجعل الواقدين الجند – من ناحية – المحرومين من رأس المال يستطيعون أن يقرضوا أنفسهم على السوق عن طريق أن يدعوا لأنفسهم قيما قد كدس باسمها المسيطرون رأسمالهم الرمزي (الذي قد تحول منذ ذلك الدين بيرجة أن يأذري إلى رأسمال لقتصادي)، ويجعل من ناحية أخرى أن هؤلاء النين يعرفون وحدهم كيف بجسيون حساب الضوابط «الاقتصادية» ويعنون العدة لها، وهي الضوابط المتفلفلة في هذا الاقتصاد المنكور هم الذين يستطيعون أن يجتنوا بالكامل الأرباح الرمزية بل و «الاقتصادية» من استثماراتهم الرمزية.

وتتراكب الغروق التى تفصل المشروعات الطليعية الصغيرة عن «المشروعات الضخمة» وعن «المروعات الضخمة» وعن «البدود المبرى» فوق الغروق التى يمكن تحقيقها من جانب المنتجات بين «الجديد» المحروم مؤقتا من القيمة «الاقتصادية» و «القديم» الذي تضاطت قيمته على نحو حاسم، و «العريق» أو الكلاسيكي الذي يتمتع بقيمة «اقتصادية» ثابتة أو متزايدة بثبات، وكذلك فوق تلك التي يمكن أن تتأسس من جانب المنتجين بين الطليعة التي تصطفى أفرادها غالبا من

<sup>15.</sup> B. Demory, "Le Livre à l'âge de l'industrie" L'Expansion, Octobre 1970, P. 110.
(۵۰) ديموري دالكتاب في عصص الصناعة...

بين الشباب (بيوالوجيا) دون أن تتحصر فى جيل واحد، والمؤلفين أو الفنانين «المنتهين» أو الذين «عفا عليهم الزمان» (الذين يستطيعون أن يكونوا شبابا من ناحية السن، والطليعة التى ترسخت أقدامها، أى «الكلاسيكية»)

. . .

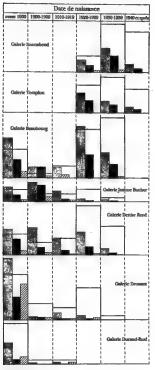
ويكفى للاقتناع بذلك أن نأخذ في الاعتبار العلاقة بين العمر (البيولوجي) للرسامين، وعمرهم الغني مقيسا بالموقم الذي يخصصه لهم الجال في متصله المكاني - الزماني ويتعارض رسامو معارض الطليعة مع رسامين يماثلونهم عمرا (بيولوجيا) ويعرضون في معارض الضفة اليمني كما يتعارضون مع رسامين أكبر سنا بكثير أو موتى وقد عرضت لهم هذه العارض: وهم لايشتركون مع الأولين إلا في العمر البيولوجي، ولكنهم بشتركون مع الأخرين الذين يعارضونهم في العمر الفني الذي يقاس بالأجيال (الثورات) الفنية، وفي أنهم يشغلون موقعا مماثلا للموقع الذي شغله هؤلاء الأسلاف ذوو المكانة في الحالة القديمة إلى هذه الدرجة أو تلك للمجال، وفي أنهم يمتلكون كل الفرص ليشغلوا مواقع مماثلة في حالات لاحقة (كما تشبهد على ذلك مؤشرات التكريس مثل الكاتالوجات والمقالات والكتب لللحقة فيما سبق بأعمالهم). وإذا فحص المرء هرم أعمار مجموع الرسامين «المحجوزين» (١٦) بواسطة معارض مختلفة فإنه سيلاحظ أولا علاقة واضحة جدا (ملحوظة كذلك عند الكتاب) بين عمر الرسامين وموقع المعارض في مجال الانتاج: فالذين يقعون في شريحة ۱۹۳۰ – ۱۹۳۹ عند سونایند ( و ۱۹۲۰ – ۱۹۲۹ عند تمیلون Templon )، وهو معرض طليمي يقعون في الشريحة ١٩٠٠ – ١٩٠٩ عند دينيس رينيه (أو عند معرض فرنسا) وهو معرض طليعي راسخ القدم، أما العمر فيقم في الفترة السابقة على ١٩٠٠ عند دروانت (أو عند دوران روبل) على حين أن معارض مثل بو يورج (أو كلود برنار) تشغل مواقع وسيطة بين الطليعة والطليعة التي تم تكريسها وكذلك بين معرض البيع «ومعرض المدرسة» ستقدم بنية مزيوجة الموضة (موضة قبل ١٩٠٠ وأخرى في الفترة مابين ١٩٢٠ – ١٩٢٩).

. . .

إن المطابقة في حالة رسامي الطليعة (العروضين بواسطة سونابند أو تعبلون) بين العمر البيواوجي والعمر الفني (وأفضل مقياس له سيكون بلا جدال عصر ظهور الأسلوب المناظر في التاريخ المستقل نسبيا للتصوور) تستطيع أن تكون تباينا في حالة الذين يمثلون

<sup>(</sup>١٦) لانتجاهل مليكن أن يهجد من تصف في تشخيص معرض ما بواسطة الرسامين الذين يضمهم – وهذا يؤدي إلى مماثلة بهن الرسامين الذين ومنشهم والذين ديفسمهم والذين لايمتاك إلا يعشن اعمالهم دون أن يمتكر إنتاجهم، اللوين التسبى الهاتين الفلتين من الرسامين هي فضلا عن نظمة لمكام القيلة بهن معارض اليهي ومجارض للعربة.

### Les galeries et leurs peintres (en 1977)



Nombre global de catalogues

Nombre global de livres

Nombre global d'arricles Mombre total de peintres de la classe d'âge

الاستمرار الاكاديمي لكل الطرائق المقننة المبجلة للماضعي، والنين يعرضون الى جانب أشهر رسامي القرن الماضي في جو تجارة أشهر رسامي القرن الماضي في جو تجارة أنوات الترف مثل بروانت أو دوران رويل، «تجارة الرسامين الانطباعيين». إن هؤلاء الرسامين هم ضرب من حفريات عصر انقضي ويقدمون في الحاضر ماكانت قد قدمته الطليعة في الماضي (مثل المزورين المقلدين ولكن لحسابهم الضاص)، فهم يقدمون فنا إذا أمكن القول لاينتمي إلى عصرهم وعمرهم.

وعلى العكس من فنانى الطليعة الذين هم على نحو ما «شباب» مرتين، مرة بالعمر الفنى ولكن كذلك برفضهم (المؤقت) للمال ولأشكال العظمة الاجتماعية والمائية التى تحدث بواسطتها الشيخوخة الفنية، فإن الفنانين المتجمدين فى حفريات كانوا عجائز مرتين مرة بعمر قنهم ويمخططات إنتاجهم ولكن أيضا بأسلوب حياتهم والذى لا يعنى أسلوب أعمالهم أن يكون بعدا من أبعاده، والذى يتضمن الخضوع المباشر والفورى للالتزامات والمكافأت الاجتماعة المائية (۱۷).

. . .

مناك الكثير المشترك بين رسامى الطليعة اليوم وطليعة الماضى، وهو يزيد على المشترك 
بينهم وبين مؤخرة طليعة الماضى المتلكئة إلى اليوم، وفي المددارة غياب علامات التكريس 
التي تنتمي إلى خارج الفن أو إذا أردت علامات التكريس الاجتماعية المادية، التي ينعم بها 
في غزارة الفنانون المتحجرون في حفريات، والرسامون الراسخون المتخرجون في الأغلب 
من معاهد الفنون الجميلة، الفائزون بالجوائز وأعضاء الاكاديمية والمائزون على وسام 
جوقة الشرف، والحاصلون على كل المغانم الرسمية. وإذا استبعدنا طليعة الماضى نلاحظ 
في الواقع أن الرسامين الذين يعرضهم دروان يقدمون في الأغلب سمات مميزة مضادة في 
كل النقاط لمصورة الفنان التي يعترف بها فنانو الطليعة والذين يحتفلون بهم. فهؤلاء 
الرسامون يكون معظمهم من أصل ريفي بل ويقطنون الريف، ثم يتخذون مرسى أساسيا 
لهم داخل المياة الفنية الباريسية، في الانتماء إلي هذا المعرض الذي واكتشف، عددا 
منهم. والكثيرون منهم يعرضون المرة، الأولى وقد يكونون بالإضافة إلى ذلك قد وانطلقوا 
بواسطة جائزة دوران للرسام الشاب. ويما أنهم اجتازوا – أكثر من رسامي الطليعة 
معاهد الفنون الجميلة (هما يقرب من ثلثهم تضرح من الفنون الجميلة ومدرسة الفنون 
المطبيقية أو الفنون الزخرفية في باروس أو في أحد الاقاليم أو في بلاهم الأصلى)، فهم 
التطبيقية أو الفنون الزخرفية في باروس أو في أحد الاقاليم أو في بلاهم الأصلى)، فهم

<sup>(</sup>۱۷) من البديهى كا أشرنا في موضع آخر إلى أن «الخيار» بين الاستثمارات التي تتضمن مخاطرة والتي يقتضيها انتصاد والإنكار والاستثمارات الفموية المهن الرسمية إطي سبيل المثال الخيار بين فنان وفنان يدرس الرسم أيضا أو يين كاتب وكات يدرس الأدب إفضا)، ليس مستقلا عن الأصل الاجتماعي وعن الميل إلى مواجهة المخاطرة التي يفضلها هذا الأصل عدرجة تديد أن تقصر وفقا الفسانات الكفهاة.

يصنون أنفسهم طراعية بأنهم وتلاميذ، هذا أو ذاك ويمارسون فنا أكاديميا بطريقته (مابعد انطباعى على الأغلب) وموضوعاته (البحرية والصور الشخصية والمجازات والمناظر الملاحية والصور الضروب المسرح الصور الفلاحية والصور المراحة والمسرح الصور الإيضاحية لكتب الفاخرة. الخ)، وهذا الفن الذي بلا تاريخ يكفل لهم في أغلب الأحوال الإيضاحية لكتب الفاخرة. الخ)، وهذا الفن الذي بلا تاريخ يكفل لهم في أغلب الأحوال مستقبلا مهينا محقوفا بالمكافآت والترقيات المتنوعة، مثل الجوائز والمداليات (لـ ٢٦ من بين ١٣٧) ومتوجا بالنفاذ إلى مراكز السلطة في مستويات التكريس وإضفاء الشرعية (عدد منهم أعضاء جمعيات ورؤساء أو أعضاء للجان الصالونات الكبيرة التقليدية، أن في مستويات إعادة انتاج الشرعية (مديرو معاهد الفنون الجميلة في الأقاليم، وأساتذة في بارسون في كلية الفنون الجميلة أن والقنون الزخرفية ومحافظو المتاحف)، ونقدم مثلين:

الأول: ولد في ٢٣ مايو ١٩١٤ في باريس. ودرس في مدرسة الفنون الجميلة، معارض خاصة في نيويورك وباريس. زين بالصور عملين، اشترك في صالونات باريس الكبرى، جائزة الرسم في المسابقة العامة لسنة ١٩٣٢. النوط الفضى في البينالي الرابع لمنتون ١٩٥٢ مارك (١٩٥٢ مارك في المتاحف والمجموعات الخاصة.

الثانى: ولد فى ١٩٠٥ دراسات فى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس. عضو صالونات المستقلين ومنالون الخرية المستقلين ومنالون الخريف. حصل عام ١٩٥٨ على الجائزة الكبرى لمدرسة الفنون الجميلة لمدينة باريس، أعمال فى متحف الفن الصديث فى باريس، وعدد من متاحف فرنسا والخارج، محافظ فى متحف أونفلير Honfieur. معارض متعددة خاصة فى جميع أنحاء العالم.

وقد حصل عدد منهم أخيراً على الشارات الأقل التباسا للتكريس الاجتماعى المادى مثل وسام جوقة الشرف، في تقابل مع انفماس في العالم الراقى من خلال توسط اتصالات سياسية إدارية تعطيها «التوصيات» أو مخالطات اجتماعية راقية تستلزمها وظيفة الرسام الرسمى.

الثالث ولد في ١٩٠٩ الثالث رسام مناظر طبيعية وصور شخصية. رسم صورة قداسة جان الثالث والعشرين وكذلك صور مشاهير عصرنا (سيسيل سوريل ومورياك.. الخ) وهي معروضة في جاليرى دروانت عام ١٩٥٧ و ١٩٥٥. (جوائز الرسامين شاهدة على عصورهم) شارك في الصالونات الكبرى وهو أحد منظميها. شارك في صالون باريس المنظم براسطة جاليرى دروان في طوكيو عام ١٩٦١. وتظهر لوحاته في عدد من متاحف فرنسا وفي المجموعات العالمية.

والرابع ولد عام ١٩٠٧ منتع بداياته في صنالون الضريف وقد أبرزته رحلته الأولى إلى أسبانيا بقوة، كما أن الجائزة الكبري الأولى لروما (١٩٣٠) توجت رحلته الطويلة إلى إيطاليا. ويتعلق عمله على وجه الخصوص ببلاد البحر الأبيض المترسط: أسبانيا وإيطاليا وبروفانس، مؤلف الرسوم التوضيحية للكتب الفاخرة وتصميمات الديكورات للمسرح. عضو المجمع، معارض في باريس ولندن ونيويورك وجنيف ونيس وبوربو ومدريد، وأعمال في متاحف عديدة للفن الحديث ومجموعات خاصة في فرنسا والخارج. حائز على وسام جوقة الشرف (۱۱).

وبرُّاعى نفس الانتظامات من جانب الكتاب كما أن والمُثقفين الذين حققوا نجاحا ثقافياء (أي مجموع المُؤلفين المُذكورين في واختياره النصف شهرية الأدبية (المنتجاه المعاونية المنابية الأدبية (اي المعاونية المنابية الم

. . .

وتصير هذه التضادات أكثر بروزا إذا قارنا تجمعات أكثر تجانسا، كتاب لافون ومينرى، والأخيرون أكثر شبابا بوضوح، ومن النادر أن يحصلوا على جوائز، وترتفع درجة الندرة بالنسبة للحصول على أوسمة (١٠).

وفى الحقيقة إنهما فنتان من الكتاب الذين تجمعهم الداران لاتقبلان للقارنة على وجه التقريب، فمن جهة يكون النموذج السائد هو نموذج الكاتب «المحض» المنهمك في الابحاث الشكلية وشديد البعد عن «المالم الاجتماعي»، ومن الجهة الأخرى يحتل موقع الصدارة الكتاب المصفوين والمصفوين الكتاب الذين ينتجون أعمالا تدمد نطاقها فوق التاريخ وفوق المصافة»، تتشارك في السيرة الشخصية وعلم الاجتماع، في اليوميات الحميمة وقصة المغامرة، في تعاقب المناظر السينمائية وأداء الشهادة (۲۰) القضائية» «إذا نظرت إلى

<sup>18.</sup> Cf. Péintres figuratifs contemprains, Paris, Galerie Drouant, 4e trimestre 1967.

الرسامين التشايين للعاصرين، باروس - جاليري نرويان، الربع الأخير من ١٩٧٧. (١) لم يحصل أي كاتب من الفريز يكتبن بالربيات المبيدة على جائزة ويككر أو جائزة الأكاديدية، ومتى حصول كلو، سعون على جائزة فولى أم يكونها قد تعين إلا بواسطة أشد مستوات التكريس واتصابا بالطابع الماقاني، جائزة لفين 60m ا 100 ويكيل الأخصر جائزة مديشي Medicis (الجائزة الأبلى باسم المصحفي والناشد الفرنسي 1401 – 1114 مصير الطابق الموسودة ا

<sup>20.</sup> R. Laffont, Editour, Paris, Laffont, 1974, P. 302.

قائمة مؤافى دارى، سأرى من ناحية هؤلاء الذين جاوا من الصحافة إلى الكتاب أمثال جاستون بونير Bonheur وجاك بوشمور Peuchmaurd وهنرى فرانسوا ربى Rey، ويرنار كلافيل Clavel و أوليفييه تود Dodd وبومينيك لابيير Lapierre .. الخ وهؤلاء الذين كانوا جامعيين في البدء أمثال جان فرانسوا ريفيل Revel وماكس جالو وجورج بلمونت ثم ساروا في الطريق العكسى، وإلى هذه الفئة من الكتاب المثلة تمثيلا نموذجيا للنشر «التجارى» ينبغى إضافة مؤلفى تقديم الشهادات، «شخصيات» السياسة والرياضة والمسرح والسينما الذين يكتبون في الأغلب بطلب من صحفى كاتب وأحيانا بمساعدته(۲۰).

. . .

من الواضح أن الأولوية التي يوليها مجال الانتاج الثقافي الشباب ترجع مرة ثانية إلى ما في أساس هذا الإنتاج من إنكار للسلطة و «للاقتصاد»: إذا كان الكتاب والفنانون بواسطة الصفات المتطقة بثيابهم وتعويهم الجسماني على الأخصر بعيلون دائما إلى أن يدرجوا أنفسهم إلى جانب «الشباب» فذاك لأن التضاد بين الأعمار في التمثل كما هو في الواقع مماثل للتضاد بين «البورجوازي» الجاد وبين الرفض «المثقف» لروح الجدية، أن بعبارة أكثر نقة، المسافة من المال والسلطات التي تقيم علاقة سببية دائرية مع وضع السيد / المسود على نحو قاطع أن مؤقت عن المال السلطة.

. . .

وهكذا يمكن أن نطرح على سبيل القرض أن الوصول إلى مؤشرات اجتماعية السن الناضجة، والذى هو شرط ونتيجة فى أن معا الوصول إلى مواقع السلطة، وأن التخلى عن المارسات الثقافية المارسات الثقافية المارسات الثقافية والتي يشكل جزءا منها المارسات الثقافية وحتى السياسية «المطلبعية») يجب أن تكون على نحو متزايد أكثر تبكيرا فى النموج عندما ننتقل من الفنانين إلى أساتذة التدريس، ومن الاساتذة إلى أعضاء المهن الحرة، ومن هؤلاء إلى الكوادر وأصحاب الأعمال، إن أعضاء نفس الفئة فى العمر البيولوجي، مثل مجمل طلبة كليات التدريب المهنى لهم أعمار اجتماعية مختلفة تتميز بصفات وألوان سلوك مرمزية مختلفة تبعد المستقبل الموضوعي الموعود. فطلبة الفنون الجميلة يجب عليهم أن رمزية مختلفة تبعد المستقبل الموضوعي المعمن الذين هم بدورهم أكثر شبابا من كلية العلوم التقينة أن طلبة المدرسة الوطنية للإدارة ENA أن الدرسات الطيا التجارية HEC الدراسات الطيا التجارية HEC ويبغى أن خطال وفقا لنفس المنطق العلاقة بين الجنسين داخل المنطقة السائدة في مجال

<sup>(</sup>٢١) أقل من ٥٪ من المُعْين أصحاب النجاح الثقافي يوجدون أيضا داخل مجمل المؤلفين الأكثر مبيعا (وهؤلاء هم المؤلفون الراسخون بدرجة عالية أمثال سارتر وسيمون دي يوفيار.. الخ).

باويون قبل ۱۹۰۰ ع ۷ ا <u>باهن العائية</u> ۱۹۰۱ - ۱۹۰۱ - ۷۷ رجال ادب ۲۰ ۲۹	عدد الكتآب ٢٠	التصف شهرية الادبية عدد الكتاب ١٠٦		الاكسبريس عند الكتاب ٩٢	النصف شهرية الادبية عبد الكتاب ١٠٦
۲۲ ۲۰ بسارالی ۲۷ ۱، ۱۹۰۹/۱۹۰۰	£	V	المن للعلثة		
	١.	w	ريمال أدب	Yo	TY
	14	10	جامعيون		£A
-Y-1 (474) TT 1474/147		AF	وسطيون	77	1
- 1474/147-	- 11	10	مطلون ناسبون –		
ه المامانسية و الم			أطباه تقسيون	_	4
نيرسجل ۱۲ ۹ اغيين ۱۰	14	4	أغرين	1.	y
11 17 June 11 11				17	
a rear and					
11		100			
75					
			Hanner I		
1/0 1/1 31-Char-efferming			وسام جولة الشرف ان	TA	4.6
	To date				
" ياريس وقديا سيها مقها: ٩٧	44 .44		غيرمسچل	115	•
- المثامن / السايس عشر ،		14			
n	-				
الشامية الغربية ٢٠٠ ٢٠٠ -الفامس / الثالث مشر /	41	111	1		
- تاريع مشر/القاس <u>م</u> شر					
			1		
			التلشرق "		
77 YY	47	2.4	جاليدان		
			(C)m		
t Darios (B) in			ميتريل Denoe		1
دم ۱۱ المحاليين ۱۲ هـ المحاليين المحاليين المحاليين المحاليين المحاليين المحاليين المحاليين المحاليين المحالي	EA Do	17			
جراکرر ۱۱ ستهه ۱۱ ۲ استهه ۱۱ ۲ ۱ استهه ۱۲ ۲ ۲ ۲ استه ۱۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲	Ye	١ ١			١
	-	-			
ا بانت Femina نین	-	P	بابن	1	E
مَّنْ الْمَانِ Fayard \$ Medicis	-		ا الماليار Fayard	•	· £
جَائزة توبِل - ٧ كالمان ليقي ١ ٧				1	4
س البان،يشيل ه ۲۱ البان،يشيل	1.1	٧			-
ا تخوین ۱۱ ۲۳			أشرين	- 11	177

<sup>\*</sup> المجموع الكلى الناشرين يتجاوز عدد الكتاب فالمؤلف الواحد يستطيع النشر عند دور مختلفة.

لتقرير مجموع المؤلفين المروفين لدى الجمهور المثقف الواسع تم استبقاء مجموع المؤلفين الفرنسيين الاحياء المذكورين في الفته الشعورية في الجلة أثناء السنوات من ١٩٧٧ إلى ١٩٧٩، وفيما بعقل بفتة المؤلفين اللهومية والمستوات من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٣ ومع تعلق بفتا بمنتقا المتناز المؤلفين الموسود الماسع تم استبقاء الكتاب الفرنسيين الأحياء الذين عرف أعمالهم أكبر توزيع فيما بين ١٩٧٣ و ١٩٧٣، ويتلسس قائمتهم على البيانات المشروة في الاكسبريس، ويخص لدقيل القصف شهرية الأدبية ترجمات الأعمال الأجنبية بجانب كبير من الاهتمام (١٤٪ من العنازين المذكورة) وكذلك إعادة نشر المؤلفين فوى الكانة المؤرة (مثل كوايت يوبستويفسكي وياكويني روزا أيكسيميوري)، وقد بنات قائمة الاكسبريس قصاري جهدها لتنبع الراقة الراقة شديد الخصوصية العالم الثقافي، وقدمت فقط ١٢٪ من ترجمات الاعمال الأجنبية التي تعد العيال (الإجنبية التي تعد يوجاسيسية) ويبول بقد، الخ.

السلطة، أن على نحو أكثر دقة، نتائج موقع السيد – المسود المقروض على «نساء البورجوازية» والذي يقربهن (بنيويا) من الشبان «البورجوازين» «والمتقفين» ويهيئهن لدور الوسيط بين الاقسام السائدة والمسودة (وقد لعبن هذا الدور دائما وخاصة من خلال «الصالوات».

## مايعد حدثا تاريخيا

ولكن الامتياز المنوح والشباب ولقيم التغيير والابتكار المرتبطة به لايمكن فهمه بالكامل انطاقا من علاقة والقنانين، وبالبورحوازيين، وحدها، فهو يعبر أيضا عن القانون النوعى التغير مجال الإنتاج، أي عن جدل التميز: فهذا الجدل يحكم على المؤسسات والمدارس والاعمال التي عدت «اعمداتا تاريخية» بأن تتقهقر إلى الماضى وبأن تصير «كلاسيكية» أو هابطة المؤتبة، بأن تجد نفسها مرفوضة خارج التاريخ، أو بأن «تتحول إلى تاريخ» إلي الماضر الابدي الثقافة المكرسة، حيث تستطيع الاتجاهات والمدارس الأشد تنافرا «أثناء حياتها، أن تتعايش في سلام لأنها قد أصبحت مقدسة مبجلة من الجامعة والمجامع وفرض عليا المعاد

ولكن الشيخوخة تطرأ على المسروعات وعلى المؤلفين حينما يظلون متشبثين (في ايجابية أو سلبية) بأنماط إنتاج تصبير متقادمة بالضرورة وخاصة إذا كانت تعد في وقتها حدثا مهما حينما تنفلق داخل أطر للإدراك أو التقييم تحوات إلى معايير متعالية أبدية. لذلك أصبح محظورا عليها أن تقبل الجديد أو حتى أن تلمحه. كما أن هذا التأجر أو ذاك الناشر الذي لعب في لحظة دور المكتشف يستطيع أن يدع نفسه محصورا في «المفهوم المؤسسي» (مثل «الرواية الجديدة» أو التصوير الأمريكي الجديد) الذي أسهم هو نفسه في إنتاجه، في التعريف الاجتماعي الذي يتحدد بالنسبة إليه النقاد والقراء وكذلك المؤلفون بإعمال المخططات التي أنتجها جيل الرواد.

«أنا أريد من «الجديد» أن يجنبني الطرق المطروقة، وهذا هو السبب -كما يكتب دينيس رينيه - في أن معرضي الأول كان مكرسا لفاساران، لقد كان باحثا، ثم لقد عرضت أثلان في مهافو مختلفاً جديدا، وذات يوم جاشي خمسة فنانين غير معروفين هم هارتنج Hartung و. ييرول Deyrolle ويواني Dewasne وشنيدر Schnelder وماري ريمون Hartung ليقدموا لي لوحاتهم، وفي لمحة عين أمام هذه الأعمال الدقيقة المنقشفة بدا أن طريقي قد رسم، فقد كان هنا الكثير من المتفجرات التي تحرك المشاكل الفنية وتطرحها للتساؤل، لذلك نظمت معرض «التصوير الشاب التجريدي» أن رينار 1947، وبالنسبة إلي كان وقت المعركة قد بدأ، في المحل الأول وحتى ١٩٥٠ الفرض

التجريد في مجموعه، لمزاحمة المواقع التقليدية التصوير التمثيلي الذي ينسى الكثيرون اليم أنه كان في تلك الفترة مسيطرا على الأغلبية بنرجة كبيرة،. ثم حدث عام ١٩٥٤ المد الطاغي للاشكل، وشهدنا الجيل التلقائي المكون من عدد من الفنانين الذين غاصوا في تقاض وتساهل. أما الجاليري الذي كافح منذ ١٩٤٨ من أجل التجريد فقد رفض الافتتان المام واكتفى بالاختيار الدقيق. وكان هذا الاختيار هو التجريد التصميمي المنبثق عن المام واكتفى بالاختيار الدقيق. وكان هذا الاختيار هو التجريد التصميمي المنبثق عن نبيل متقشف ذلك الذي يؤكد على نحو دائم كل حيويته، وباذا قد وصلت أنا ترجيا إلى نبيل متقشف ذلك الذي يؤكد على نحو دائم كل حيويته، وباذا قد وصلت أنا ترجيا إلى الدفاع عن الفن التصميمي على سبيل الحصرة، إذا بحثت عن أسباب ذلك داخلي فسييد لي المناف عن الفن التصميمي على سبيل الحصرة، إذا بحثت عن أسباب ذلك داخلي فسييد بالاضمحلال، عالم في حالة حمل دائم. ففي عمل لهريان Herbin وفاسارلي لامكان القوى المهمة المغلمة أن للانحدار أن لما هو سقيم، فهذا الفن يترجم بوضوح وجلاء السيطرة المهمة المغلمة وللانويان موجة أن ناطحة سحاب أن نحت لشوفر PSchoffer أي ويمكن أن نقرأ فيها المندي الاممانة العقل الإنساني، سيطرة الانسان على العماء Chaos ومذا في ماريد، ولا).

.. .. ..

ونجد هنا كيف أن الجانب الذي هو أساس الاختيارات الأولية، أي نوق التصميمات الدقيقة المتقشفة يتضمن ألوانا من الرفض الحتمية، وكيف يُطبق عليه مقولات الإدراك والتقييم التي جعلت من الممكن «الاكتشاف» الابتدائي، فكل عمل صادر عن القطيعة مع الإنتداج والإنتاج والإنداك القديمين سوف يجد نفسه مرفوضا فهو إلى جانب اللاشكل والعماء، وكيف تسهم في خاتمة المطاف الإشارة المليئة بالعنين إلى المعارك التي شنُت من أجل فرض معايير كانت في زمن آخر تعد هرطقة في فرض شرعية الانفلاق أمام المنازعة فرض معايير كانت في زمن آخر تعد هرطقة في فرض شرعية الانفلاق أمام المنازعة المتعار فرض مقولات الإدراك والتقييم الشرعية، فالنضال نفسه هو الذي يصنع تاريخ المجال، فبالنضال بتشكل في الزمان. فشيخوخة المؤلفين والأعمال أو للدارس هي شيء مختلف تماما عن أن تكون نتاج انزالاق ميكانكي إلى الماضي: فهي المدارع في الصراح بين أولئك الذين سجلوا لحظة مهمة في التاريخ والذين يناضلون من أجل

<sup>(</sup>٢٢) ديثيمن ريثيه تقديم كتالوج الصالوي الآول العالى ص ١٥٠ والتشديد للموالف.

Denise René: Présentation du Catalogue du ler salon internation de galeries pilotes; Lausanne Musée cantonal des Beaux Arts, 1963, P. 150..

البقاء، والنين لايستطيعون أن يصبحوا أحداثاً تاريخية بدورهم دون أن يرجعوا إلى الماشمي، أولك النين لهم مصلحة في إيقاف الزمان، وتخليد الوضع الحالى، بين المسيطرين بين النين هم على وفاق تام مع الاستعرار والهوية وإعادة الإنتاج، والمسيطر عليهم الوافدين الجدد الذين لهم مصلحة في انقطاع الاستعرار والقطيعة والاختلاف والثورة. إن إنجاز حدث تاريخي لاينفصل عن إيجاد موقع جديد يتجاوز المواقع المقرة، وتقدم على هذه المواقع، ويؤدخال الاختلاف يُصنع التاريخ.

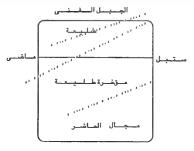
. . .

لابد من فهم الموقع الذي تحتله العلامات الفارقة في هذا الصراع من أجل الحياة والبقاء، فهي في أفضل الأحوال تستهدف غالبا تميين الصفات الأشد سطحية والأشد يروزا الملتصقة بمجمل أعمال أو بمجموع من المنتجين، فالكلمات وأسماء المدراس أو الجماعات وأسماء الأعلام ليست لها أهمية إلا لأنها تصنع أشياء: إشارات فأرقة، تنتج الوجود في عالم يكون الوجود فيه معناه الاختلاف، وأن يصنع المرء لنفسه اسماء اسم علم أن إسما مشتركا (اسم جماعة). فالمفاهيم الزائفة، الأدوات العملية للتصنيف التي تصنع التشابهات والاختلافات بتسميتها، أسماء الدارس أو الجماعات التي إزدهرت في التصوير حبيث العهد، فن العامة (يوب آرت) فن الحد الأدنى minimal art الهندسي فن العملية process art ، فــــن الأرض Land art فن الجسم body art (ماسيق من المدارس بالإنجليزية). الفن المفهومي، الفن الفقير arte povera (بالإيطالية)، التدفق Fluxus الولقمية الجنيدة، التمثيل الجديد، السطح – الدعامة Support - surace ، الغن الفقير، الغن النصري op art قد أنتجت جميما في غمار العراع من أهل الأعتراف بواسطة الفتائن أنفسهم أو نقادهم المتجذبين إليهم وتمارس وظيفة علامات الاعتراف التي تميز المعارض والجماعات والرسامين وفي النفعة نفسها للنتجات التي تصنعها أو تقدمها (٣٠) ولايملك القادمون الجدد إلا أن يقذفوا إلى الماضي دوما في الحركة نفسها التي يصلون بها إلى الوجود، أي إلى الاختلاف الشرعي أو حتى وازمن يطول أو يقصر إلى الشرعية المقصورة عليهم - بالمنتجين راسخي القدم (المكرسين) النين يقيسون أنفسهم بهم، وبالتالي بمنتجاتهم وينوق هؤلاء الذين ظلوا متشيثين بهم. وكما أن المعارض أو دور النشر مثل

<sup>(</sup>٢٣) يكلى إنتهاء عدد من المناقشات حول عدد من والمنافيهم التعاولة في شئون الفن والأدب ومتى القلسقة أن ندرك أن الأمر ينتقل في أغل الأحراق وبمعران المتعاولة على حيالاً وأكثر موضوعة (الأسيد ينتقل في أغل الأحراق وبمعران المتعاولة المتعاو

الرسامين أو الكتاب تورع نفسها كل لحظة وفقا لعمرها الفنى أي وفقا لأقدمية نمط إنتاجها الفنى ووفقا لدرجة تبجيل ونيوع هذا المخطط المولّد الذي هو في نفس الوقت مخطط الادراك والتقيم، إن مجال المعارض يعيد الإنتاج على نحو متواقت لتاريخ الحركات الفنية منذ نهاية القرن التاسع عضر: وكل معرض متميز كان معرضا الطلبعة في زمن يعيد إلى هذه الدرجة أو تلك، وسيكون أكثر تكريسا مثل الأعمال التي يكرسها (والتي يستطيع لذلك أن يبيعها بسعر أعلى) بقدر ماتكون نروته أكثر تباعدا في الزمان، ويقدر ماتكون دعلامته الميزة» (التجريد الهندسي أو فن العامة الأمريكي) معروفا ومعترفا به على نطاق أوسع، ولكنه منحمد داخل تلك العلامة (دوران رويل تاجر الانطباعيين) التي هي أيضا قدره.

وفى كل لحظة من الزمان داخل مجال الصراع كاثنا ماكان (مجال اجتماعى فى كليته، مجال سلطة، مجال إنتاج ثقافى، مجال أدبى.. الخ) تكون العناصد الفاعلة والمؤسسات المنفسة فى اللعبة متعاصرة وغير منسجة مؤقتا فى أن معا. إن مجال الحافر ليس إلا المنفسة فى اللعبة متعاصرة وغير منسجة مؤقتا فى أن معا. إن مجال الحافر ليس إلا اسما آخر لجال الصراعات (كما توضيح حقيقة أن مؤلفا من الماضي يكون حاضرا على وجه الدقة بمقدار ما يظل رهانا أى هدفا الصراع). فالمعاصرة بوصفها حضورا فى نفس ألبزمن الحالي لاتوجد من الناحية العملية إلا داخل المسراع، الذي يطابق بين أزمنة المتافرة، أو بعبارة أفضل، فإن العناصر الفاعلة والمؤسسات المفصلة بواسطة الزمان وفى العاقب بالزمان: يديرف بهم ويعترفون به الإخر العالمة بين أطلبي بين أرمنة الإبين المنتقبل؛ أما بعضها الأخر من التخيين الخيري، ولايكون لها جمهور إلا فى الماضى (وتوضيح الخطوط من المنقبية الاسم التخطيطى هذه المعاصرة المحتوبة)



#### زمانية مجال الانتاج الفني

أما الحركة الزماتية التى تؤدى إلى ظهور جماعة قادرة على إنجاز تاريخى بقرض موقع متقدم فإنها تعبر عن نفسها بواسطة تحويل لبنية مجال الحاضر، أى للمواقع المتراتية زمانيا التى تتقابل متعارضة فى مجال معطى، وكل موقع سيجد نفسه مزاحا عن مكانته فى التراتب الزمانى الذى هو فى نفس الوقت تراتب اجتماعى (الخطوط المائلة المتقوطة توحد المواقع المتكافئة بنيويا – على سبييل المثال الطليعة فى مجالات تنتمى إلى عصور مختلفة). وتكن الطليعة فى كل لحظة منفصلة بواسطة جيل فنى (مفهوما بوصفه الفجوة بين نمطين للانتاج الفني) عن الطليعة السابقة الراسخة، التى هى بدورها منفصلة بواسطة جيل هنى أخر عن الطليعة التى سبق تكريسها فى لحظة دخولها المجال، وينجم عن بواسطة جيل هنى أخر عن الطليعة التى سبق تكريسها فى لحظة دخولها المجال، وينجم عن الراسانيب المياة الإجتماعى لا تبرز المسافات بين الماليب واساليب المياة إلا على الساس الزمان.

### منطق التغير

يتجه المؤلفون الراسخون الذين يسيطرون على مجال الانتاج نحو أن يفرضوا أنفسهم 
أيضا شيئا فشيئا على السوق ليصيروا على نحو متزايد مقروبين مقبولين بدرجة تجعلهم 
يبتذلين أنفسهم من خلال عملية تعود تطول أو تقصر وترتبط أو لاترتبط بتدريب أو احتراف 
نوعى، وتستهدف الاستراتيجيات الموجهة ضد سيطرتهم الستهلكين المرموقين للتجاتهم 
المتميزة وتصل إليهم من خلالها، إن فرض منتج (بالكسر) جديد ومنتج (بالفتح) جديد 
منظام جديد للأنواق على السوق في لحظة معطاة، معناه دفع مجموع المنتجين والمنتجان 
وأنظمة النوق المترابة إلى أن تنزلق نحو الماضى بدرجة معينة من الشرعية، إن الحركة 
التي بواسطتها يكتسب مجال الانتاج طابعه الزماني تسهم أيضًا في تحديد زمانية الأنواق 
(مفهومة باعتبارها أنظمة تفضيل متجلية عبانيا في اختيارات الستهلكين) (١٤)

وبتيجة لأن المواقع المفتلفة داخل العيز المتراتب لمجال الانتاج (والتي يمكن تمييزها على السواء بأسماء مؤسسات ومعارض وبور نشر ومسارح أو بأسماء فنانين أو مدارس) تناظر أنواقا متراتبة اجتماعيا، فسيؤدي كل تحويل لبنية المجال إلى نقلة في بنية الأنواق،

<sup>(</sup>٢٤) كما قال سما طليمي ربا على استخيار حول الصرير الفروغرافية مستفيع الأقراق أن «تقاعر مرالإحداثة إلى مكان فرق الطليعة في شزات مختلفة «لقد انتفضي عبد الصوية الفروغرافية، لمانا الأنها لم تعد النهضة، لأن ذلك مرتبط مغهور يعرب والله مستق أن الأكوب، من ذلك القراء من ذلك المؤلفة المؤلفة المؤلفة والمؤلفة المؤلفة ال

أى في نطاق الفوارق الرمزية بين الجماعات: ونجد أن التضادات المتماثلة مع التضادات الترجوازي، التي تأسست (عام ٩٧٥) بين نوق فناني الطليعة، ونوق «المثقفين» واللوق «البورجوازي» المتقدم والنوق «البورجوازي» الإقليمي والتي تعثر على وسائل التعبير عنها في الأسواق التي ترمز لها معارض سونابند ودينيس رينيه أو دوران رويل كانت قد وجدت تعبيرا عنها شديد الكفاءة عام ١٩٤٥ في نطاق كان دينيس رينيه يمثل طليعته، أو في ١٨٧٥ حينما كان هذا الموقع المتقدم بشغله دوران رويل.

ويفرض هذا النموذج نفسه بوضوح خاص اليوم، ويرجع ذلك إلى أنه نظرا الترحيد شبه الكمال المجال القرحيد شبه الكمال المجال الفنى وتاريخه فإن كل حدث فنى يعد حدثا تاريخها بإدخاله موقعا جديدا في المجال لابد أن «يزيح» سلسله الأحداث الفنية السابقة باكملها، ونتيجة لأن سلسلة «الضريات» وثيقة الصلة بالمؤموع موجودة باكملها عمليا في الضرية الأخيرة، فإن العدث الجمالي لايقبل اخترالا إلى أي حدث آخر يستقر في مرتبة أخرى داخل السلسلة، كما أن السلسلة نفسها سوف تتجه نحو الوحدانية وعدم القابلية لاتخاذ عكس مسارها.

. . .

وملى هذا النحو يمكن – كما لاحظ مارسيل بوشان – تفسير أن مرات العوبة إلى أساليب سالفة لم تكن قط على هذه الدرجة من التواتر: «إن السمة المميزة القرن الذي يوشك على الانقضاء هي أنه يشبه بندقية ذات أنبويين (ماسورتين) Double barrelled gun (بالانجليزية) فقد اخترع كاندينسكي Kupka كويكا Kupka التجريد. ثم مات التعبيريين الإنجليزية) فقد اخترع كاندينسكي Kandinsky وكويكا التجريد شم مات التعبيريين الامريكان، ويمكن القول أن التكعيبية ظهرت من جديد في شكل أكثر فقرا عند التعبيريين الأمريكان، ويمكن القول أن التكعيبية ظهرت من جديد في شكل أكثر فقرا عند مدرسة باريس بعد الحرب، وتعاود الدائية بالطريقة نفسها الظهور. إنه الاشتعال المزبوج أن النفس الثاني (استرجاع النفس أثناء جرى طويل من مخزون الأكسجين في كرات الدم) فيعد الرومانسية كان كورييه ولم تكن الرومانسية عودة قط، وحتى رسامو ماقبل رافاييل (هنت وروبسيتى وكواسنون وستفنز) لم يكونوا صبيغة معدلة من الرومانسية. (\*) وفي الحقيقة كانت العوبة دائما ظاهرية، بما أنها كانت منفصلة عما تستعيده بواسطة الإشارة النفية (حينما لايكون ذلك عن مقصد الماكاة الساخرة) إلى شيء كان بدوره نفيا لما

<sup>25.</sup> Interview reproduite in VH 101, No. 3 automne 1970, p. 55-16.

يسترجعه (نقيا النقى) (<sup>(7)</sup>، فقى المجال الفنى أو الأدبى الذى وصل إلى المرحلة الراهنة من 
تاريخه، تكون كل الأقعال والإيماءات والتبديات كما قال بحق أحد الرسامين «أنواعا من 
غمزات العين داخل وسط معين». وهذه الفعزات وهى إشارات صامته مستترة إلى قنانين 
تخرين ينتمون إلى الحاضر أو الماضي تؤكد في لعبة التميز ويواسطتها تواطؤاً يستبعد 
المبتذل، المحكوم عليه دائما بتجنب الجوهري، أي على وجه الدقة العلاقة المتبادلة والتفاعلات 
التي لايكون العمل إلا أثرها الصامت. ولم يسبق أن كانت بنية المجال نفسها على هذا 
المتدر من الحضور في كل فعل من أفعال الإنتاج.

## التجاثلات واثر الانسجام الهقرر سلفا

نتيجة لأن مجالات إنتاج وترويج الأنواع المختلفة من الثروات الثقافية من تصوير ومسرح وأدب وموسيقى تنتظم جميعا حول التضاد الجوهرى نفسه فيما يتعلق بالعلاقة بالطلب (التجارى واللاتجارى) فإنها تصير متماثلة بنيويا ووظيفيا فيما بينها، وهى بالإضافة إلى ذلك تقيم علاقة تماثل بنيوى بمجال السلطة حيث يتم اصطفاء زبائنها الاساسيين.

وهذه البنية بارزة على وجه القصوص في المسرح حيث يسرى التضاد بين الضفة اليمنى والمنفقة اليسرى المغروس داخل موضوعية تقسيم مكاني في الأنهان باعتباره مبدأ للتقسيم والتصنيف، ومن ثم يتجلى الإختلاف بين «مسرح بورجوازي» و «مسرح الطليعة» هو التصنيف، ومن ثم يتجلى الإختلاف بين «مسرح بورجوازي» و «مسرح الطليعة» وألامنال والأساليب والمؤضوعات تجليا جيدا مماثلا في السمات المعيزة الاجتماعية لجمهور مالسرحين الباريسيين المختلفين (العمر والمهنة ومحل الإقامة ودرجة تكرار المارسة والثمول وفي السمات المعيزة المتوافقة المؤلفين الذين تمثل مسرحياتهم (العمر والاصدال المتحدولة المعروفة المتوافقة المؤلفين الذين تمثل مسرحياتهم (العمر والاصدال الاجتماعي ومحل الإقامة وأسلوب العياة... التج والأعمال والشروعات السرحية نفسها.

.. .. ..

ويتعارض دمسرح البحث، مع دمسرح اليوليفار، داخل هذه العلاقات جميعا في نفس الوقت: فمن ناحية هناك المسارح الكبرى المدعمة ماليا (أوديون ومسرح الشرق الباريسي والمسرح الوطني الشعبي) وبعض المسارح الصدفيرة على الضفة اليسرى (فييه كولومبييه

ب الهيئة بعدين من المنتاجة النقل أن الملاقة بهن القريد في الزمان وسموية الوصول إلى الأصال تغشل هو حالة أن ستخطف التعبيد على المراقبة المراقبة المراقبة الثانية) إلى نصط قدم العديد ركما هي الحال اليوم مع «الدالية الهدينة» «الراقبية العينية» أو مدافق اللهنية» (التي تقسم) الدراسة شديدة اليوية لهييز جيئا Pierre Guetta المنتهذة المسرب يومجود في مواحدين بالمربية ويسامرة عن وزيارة المشترين الثقافية عام ١٩٧٦ ام تذكير إلا أسماح التي تتاواتها علمه الدامية على مواحدية على مسارع باريس التي مسمعها الإحصاء عام ١٩٧٥ ام تذكير إلا أسماح التي تتاواتها علمه الدامية كان ٢٩ أفراقبة التأكين ما هؤ تقد مواحدينا تنتبي بهرس إلى مسرح المواجدين رقطية منها الماكس المسارك المسارك المسركة الماكس المساركة المنافقة في أميد المساركة المنافقة المساركة المساركة المنافقة في المسركة المنافقة في أميد في المساركة المنافقة في أميد في المسركة المنافقة على المسركة المساركة المنافقة في المساركة المسركة المنافقة في المسركة المنافقة في المسركة المساركة المساركة المسركة المنافقة في المساركة المسركة المساركة الم

Vieux Colombier ومونتبارناس Montparnasse (۲۷)، وهي مشروعات تنطوي على المخاطرة من الناحية الاقتصادية والثقافية، وتقدم بأسعار مخفضة نسبيا عروضا مقطوعة الصلة بالأعراف المقره (في المضمون والإخراج) وموجهه الى جمهور «مثقف» من الشباب (طلبة ومدرسين.، الخ)، ومن جهة أخرى هناك السارح «البورجوازية»، وهي مشروعات تجارية عادية، يفرض الاهتمام بالعائد الاقتصادي عليها استراتيجيات ثقافية شديدة الحرص، لاتقوم بأي مخاطرة، ولا تسبب أي مخاطره لزبائنها: وهي تقيم عروضا مجرية ومدركة وفق وصفات مضمونة أكيدة الى جمهور متقدم في السن «بورجوازي» (من الكوادر وأعضاء المهن الحرة ومديري المشروعات) ويستطيع أن يدفع أسعارا مرتفعة لكي يحضر عروضنا للترويح البسيط تطيع سواء في بوافعها أو في إخراجها قوانين جمالية لم تتغير منذ قرن، وتلك العروض إما أن تكون إعدادا فرنسيا لأعمال أجنبية يوزعها ويشرف عليها المستواون عن العروض الأصلية، وفقا لضيفة مستعارة من صناعة السينما وصالات الملاهي، وإما أن تكون إعادة عرض للأعمال الأكثر نجاحا لمسرح البوليفار التقليدي (٢٨). وبين الأثنين تشكل المسارح الكلاسيكية (الكوميدي فرنسيز والأتيليه) المواقع المحايدة التي تستمد جمهورها على وجه التقريب بقدر متساق من كل مناطق مجال السلطة، وتقدم برامج محايدة أو تلفيقية مثل «بوليفار الطليعة» (حسب كلمات ناقد «لاكروا» La Croix» أو الطليعة التي أمبيحت راسخة القيم.

:. :. :.

وهذه البنية التى أصبحت حاضرة فى كل الأنواع الفنية تتجه اليوم ومنذ زمن طويل نحس أن تمارس وظيفتها باعتبارها بنية عقلية منظمة لإنتاج المنتجات ولإدراكها(\*\*) فالتضاد بين الفن والمال (التجاري) هو المبدأ المولد لمعظم الأحكام التى عندما يتعلق الأمر بالمسرح والسينما والتصوير والأدب تتظاهر بإقامة حد فاصل بين ماهو فن وماليس فنا، بين الفن «المورجوازي» والفن «المثقف» ، بن «الفن التقليدي» و «فن الطليعة».

<sup>(</sup>٨٧) منا - كما على طول النص - تكون كلمة بورجوزي تجيرا مختزلا عن طفاعلى الواقع السائدة في مجال السلطة عشما تستخدم بإمتبارها اسما مرمعها أن يتمت تكون شناء قائها تدفي دالرتبد بنيويا بهذه المواقع، وللثقف تعني بنفس الطريقة شاغل المواقعة القضادية المسيرة من مجال السلطة.

<sup>(</sup>٣) على الرغم من أن بنية السرح لم تقذذ مُكلها دالعبرية» إلا في الربع الأخير من القرن التاسع هشر مع قطور مسرح السرح ذات البحث قال السرح الانتسان على البحث قال السرح الانتسان على المنطقة على المنطقة من المنطقة من المنطقة على المنطقة المنطقة على المنطقة المنطقة على المنطقة المنطقة

وأقدم بعض الأمثلة القليلة من بين آلاف: «أنا أعرف رساما جيدا من جهة نظر المهنة.. مثل المادة وما يشبه ذلك، ولكن مايصنعه هو في رأيي تجاري بالكامل، فهو يقوم بعمل من أعمال الصناعة كما لو كان يصنع قوالب من الخبر (.....). حينما يصير الفناتون مشهورين جدا فإنهم يميلون غالبا إلى أعمال تشبه أعمال الصناعة (مدير جاليري في مقابلة). لايقدم المذهب الطليعي في الأغلب ضمانا آخر لعقيدته إلا عدم اكتراث بالمال وروح المنازعة لديه: «فالمال لا يعني شيئا له: ووراء الخدمة العامة يرى الثقافة باعتبارها أداة المنازعة (٢٠٠).

فالتماثل البنيوى والوظيفى بين نطاق المؤلفين ونطاق المستهلكين (والنقاد)، والتناظر بين البنيوة الاجتماعية لفضاءات الإنتاج والبنى الذهنية التى يطبقها المؤلفون والنقاد والمستهلكون على المنتجات (وهي نفسها منظمة وفقا لهذه البني)، هو أساس التطابق الذي يتحقق بين الفئات المختلفة للأعمال العروضة وتوقعات الفئات المختلفة من الجمهور. إنه تطابق بمقدار ماييدو معجزا يستطيع أن يظهر باعتباره نتاج تكيف متعمد للعرض وفقا للطلب. وإذا لم يكن الحساب الكلبي غائبا بوضوح وخاصة عند القطب «التجارى» فلن يكون ضروريا وأن يكون كافيا لانتاج الانسجام الملاحظ بين منتجى المنتجات الثقافية ومستهلكيها. ومن ثم قلن يكود ما انقاد جمهورهم جيدا على هذا النحو إلا لأن التماثل بين موهمهم في المجال الثقافي وموقع جمهورهم في مجال السلطة هو أساس لتواطؤ موضوعي (مؤسس على المباديء نفسها التى يتطلبها المسرح) يجعلهم لايدافعون أبدا بذلك إلاخلاص ومن ثم بتلك الكفاقة عن مصالح زبائتهم إلا حينما يدافعون عن مصالحهم الخاصة ضد خصومهم من النقاد الذين يشغلون مواقع مضادة لواقعهم في مجال الإنتاج (٢٠).

رمن المستطاع تصديق النقاد الأكثر شهرة بسبب تلاؤمهم مع توقعات جمهورهم هينما يؤكدون أنه لايمتنقون أبدا أراء قرائهم، فلا يكمن مبدأ فاعلية نقدهم فى تاقلم ديما جرجى (غوغائي) مع أنواق الجمهور، بل فى اتفاق موضوعى بجيز إخلاصا كاملا لايستغنى عنه أيضا لكى يكونوا محل تصديق، ومن ثم نوى فاعلية (٢٧) فناقد الفيجارو لايستجيب أبدا ببساطة لأى عرض، بل يستجيب لاستجابات النقد «المثقف» الذي يكون ناقد الفيجارو قادرا على استباقه حتى قبل أن يجد صياغة محددة، بما أن الناقد متمكن من المعارضة

<sup>30.</sup> A. de Baecque "Faillite du théâtre", L'expansion dec. 1968.

<sup>(</sup>٣٠) ا. دى بك إفلاس السرح حد اكسبائسيين – ييسمبرين ١٩٧٨. (٣) منطق سيريرية مجالات انتتاج الأبهات الثقافية، باعتبارها مجالات صدراع تحيذ استراتيجيات الثمين، يقضى بأن متبات سيريرتها التي ينطق أمرها بإيداعات للرضه أي بالاعمال الغزية مهداة لأن تسله على نص تفاضلى برسطها ألوات تست

<sup>32,</sup> J.J. Gautier, Théâtre d'aujourd' hui, Paris, Julliard, 1972, P. 25-26.

<sup>(</sup>٣٢) جيه، جيه جربتييه، مصرح اليهم.

الموادة التى ينشأ النقد المثقف انطاؤها منها، ومن النادر أن تستطيع الجماليات 
«البورجوازية» التى هى فى موقع مسود أن تعبر عن نفسها دون تحفظ أو احتياط، كما 
يثغذ الثناء على «البوايفار» دائما شكلا نفاعيا يندر بقيم أولئك الذين يرفضون أن تكون له 
قيمة. ومن ثم ففى نقد لمسرحية هيرب جاردنيه هر فسر حخف د مرف هم مهرجون بالآلاف» 
وجدنا ناقدنا يختتمه بثناء مشبع بكلمات ذات مغزى (أي طبيعية؛ وأى رشاقة؛ وأى 
انسياب! وأى دف، إنسانى اوأى مرونة وأى نقة؛ وأى قوة وأى مهارة؛ وأى شعر أيضا 
انسياب! وأى دف، إنسانى اوأى مرونة وأى نقة! وأى قوة وأى مهارة؛ وأى شعر أيضا 
وأى فن)، ويوامسل جان جاك جوتييه ناقد الفيجارو قائلا: «إنه يجعلنا نضحك، إنه يسلى، 
إن لديه روحا، وموهبة الرد الملائم وحس السخوية، إنه يبعث على المرح ويهدى، ويضيى 
ويبهج. إنه لايتحمل الجدية التى هى شكل من الخواء والثقل الذى هو غياب للرشاقة (....) 
إنه يتشبث بالفكاهة، كما لوكانت السلاح الأخير ضد الاتقياد، إنه يتدفق بالقوة والصحة، 
إنه الخيال الجامح مجمدا، فهو تحت تأثير الضحك يريد أن يعطى إلى هؤلاء الذين 
يحيطون به درسا في الكرامة الإنسانية والرجولة، فهو يريد بهجه خاص الا يخمل الناس 
يحيطون به درسا في الكرامة الإنسانية والرجولة، فهو يريد بهجه خاص الا يخمل الناس 
الذين يحيطون به من الضحك في عالم جعل من الضحك موضوعا للربية (٣٢)،

قالأمر يتعلق بقلب التمثل السائد (في المجال الفني) رأسا على عقب، وإثبات أن الانقياد هو في جانب الطليعة، واستنكارها للانقياد «البورجوازي»، وسوف تنتمى الجسارة الحقيقية إلى أولئك الذين يمتلكون شجاعة تحدى انقياد معاداة الانقياد، وينبغى عليهم أن يخاطروا بأن يضمنوا لانفسهم بذلك الاستحسان «البورجوازي» (٢٠) وهذا القلب التأييد إلى رفض والذي ليس في متناول أول قامم «بورجوازي» هو مايسمح «لمثقف اليمين» بأن يقطع نصف الدورة المزوج الذي يؤدى به إلى نقطة الانطلاق، ولكن مع تمييزه (على الاقل ذاتيا) عن «البورجوازي» باعتباره أسمى شهادة على الجسارة والشجاعة العقليتين. وحينما يحاول المثقف البورجوازي، نا يرد إلى نحر الخصم أسلحته الخاصة، أن على الاقل أن يناى يعاول المثقف البورجوازي، أن يرد إلى نحر الخصم أدافعا الكرميديا إلى حد القويفيل الصريح بنفسه عن المورد التي يلصقها به المحمم (دافعا الكرميديا إلى حد القويفيل الصريح واكن بأشد الطرق رهافة)، وقد يكون ذلك بأن يتخذها لنفسه بحسم بدلا من أن يتحملها فحسب (مرتاح البال بشجاعة)، فإن هذا المثقف «البورجوازي» يكتشف عن أنه خشية أن ينفي نفسه بوسفه مثقفا، يصير مرضا على الاعتراف بقيم «ثقافية» عقلية في صراعه نفسه ضد هذه القيم. وهذه الاستراتيجيات المقصورة حتى الأن على مساجلات كتاب المقالات شد على المؤسوعة، ددات في الظهور.

<sup>33.</sup> J. J. Gautier, Le Figaro, 11 Décembre 1963.

<sup>(</sup>۲۲) جوټبيه - القيجاري - ۱۱ ديسمبر ۱۹۲۳.

<sup>(</sup>٤٤) ينجب نفس الموقع داخل بنية مماثلة نفس الاستراثيجيات: ونجد أ. دروان تتاجر اللوحات يستنكر ممتحذاتي اليسار» المباقرة المزيقين الذين تحل عندم الاصالة الزائقة محل الموهبة (جاليري دروان كتالوج ١٩٦٧ ص ١٠).

بعد حركة الاعتراض في مايو ١٨ على مسارح البوليفار، وهي المواقع بامتياز لليقين البرجوازي والطمأنينية البورجوازية: الأرضية المحايدة الشهيرة أو المنطقة غير المسيسة، فسوف يتسلح مسرح البوليفار للنفاع عن استقامته. وتثير معظم المسرحيات المعريضة في بداية هذا الموسم موضوعات سياسية أو اجتماعية تستغل ظاهريا باعتبارها اختصاصات مألوفة (الخيانات الزيجية وغيرها) لآلية لايعتريها التغير في هذا الأسلوب الكوميدي: خدم ينضمون الى النقابات عند فيلسيان مارسو Felicien Marceau (درامي بلجيكي حديث يتضمون الى النقابات عند فيلسيان مارسو الكوميدية الاجتماعية المفليفة في «البيضة» والحساء الجيد»)، والعمال المضريين عند أنوى Anouill والجيل الشاب المتصرر عند كل المسرحيين (٢٠).

ولأن مصالح النقاد كمثقفين كانت موضع التناول، فلم يستطع هؤلاء الذين كانت وظيفتهم الأولى طمئنة الجمهور «البورجوازي» أن يكتفوا بأن يوقظوا فيه المسروة المقولية التى صنعها لنفسه عن «المثقف»، وبون شك فهم لم يحرموا أنفسهم من أن يوجوا إلى الجمهور بأن عدا من الأبصات المكرسة لأن تجعله يرتاب في قدرته الجمالية، وأن بعض الجمهور بأن عدا من الأبصات المكرسة لأن تجعله يرتاب في قدرته الجمالية، وأن بعض الون الجرأة الكفيلة بزعزعة معتقداته الأخلاقية أو السياسية تستمد الإلهام في المقيقة من الون الجرأة الكفيلة بزعزعة معتقداته الأخلاقية أو السياسية تستمد الإلهام في المقيقة من حفيظة الفاشل الذي يميل إلى القيام بعملية قلب استراتيجي لمجزه ولعدم كفاته (٣٧) ولكنهم لن يستطيعوا على الرغم من كل شيء أداء وظيفتهم بالكامل إلا إذا أثبتوا أنهم مايتمين فهمه، (٣٧) ولايخشون مواجهة مؤلفي الطليعة ونقادها على أرضيتهم الشاصة. ومن مايتمين فهمه، (٣٧) ولايخشون مواجهة مؤلفي الطليعة ونقادها على أرضيتهم الشاصة. ومن التقدير الرفيع الذي يمنحونه للشارات والشعارات المهسمية الخاصة بالسلطة منا بجيء التدير بالمغتفين على وجه القصوص مثل الانتماء إلى «الأكاديميات» كما تجيء أيضا لدى نقاد المسرح المفازلات الأسلوبية والمهومية المقصود بها الشهادة كما تجيء أيضا الدى نقاد المسرح المفازلات الأسلوبية والمفهومية المقصود بها الشهادة كما تجيء أيضا الدى نقاد المسرح المفازلات الأسلوبية والمفهومية المقصود بها الشهادة كما تجيء أيضا لدى نقاد المسرح المفازلات الأسلوبية والمفهومية المقصود بها الشهادة

<sup>(79)</sup> ل. ملتدرل في لومند L. Dendrel, Le Monde, 13 Janvier 1973. VY/\/Y ان جورية الملكية الذي يعيد بعض البيري إلى المألف المكاونة المساورة المنافقة المساورة المنافقة المساورة المنافقة المساورة عبداً لما المنافقة المساورة إلى والمألفة المنافقة المنافقة المنافقة على المنافقة المنافقة على المنافقة ال

<sup>(</sup>٣٣) مدار الامر هذا على توج من الهمية قضها السيئما الجيمية وهي تقلد في تلك القطاة الألب الهيدي. وهو عداء سهل الفهم، يما أن اللان يقترض موهية محددة فإن الاسباء بيتلامورين باحتقارها، إذ يجيرنها مسيرة المال إن متيسطى الهرية يشكرين الرب الطرق راسطها ( Homere, Le Figano, 5/12/1969 ما فيراية في الليجياري عند م١٩٩٧/١٢٥)

<sup>(</sup>TY) ، لايكن القيام جديرا بالانتساب إلي السينما الجديدة إنا لم يظهر مصطلع الثانية في عرض الهضوعات التكرية لـ السابعة عدود لله لايكن مثال شيء يقال على الإطلاق، (شوايه الغيجاري / ٦٩/١٧ ق. مرض الهضوع L Dee, 1990 و 20 ا (الدينات) ومقد حدود لله لايكن مثال شيء يقال على الإطلاق، (شوايه الغيجاري)

على أن مستعمليها يعرفون مالذي يتكلمون عنه أو لدى كتاب المقالات السياسية، المزايدة على التبحر (٢٦) في الصيغ للتمركسة.

. . .

لايكون والإخلاص، أو الصدق مع النفس (وهو أحد شروط الفاعلية الرمزية) ممكنا - وها لا -إلا في حالة اتفاق كامل فورى بين التوقعات المغروسة في الموقع المحتل واستعدادات الذي يحتله. وليس من المستطاع أن نفهم كيف يتحقق هذا الاتفاق على سبيل المثال بين معظم الصحفيين وصحيفتهم (وبغمة واحدة وجمهور تلك الصحيفة)، بون أن ننخذ في حسابنا حقيقة أن البنى المؤسوعية لجوال الإنتاج هي اساس مقولات الإبراك والتقييم التي تمكل بنية إدراك وتقييم المواقع المختلفة التي يعرضها المجال ومنتجات هذا المجال. كا أن الأزراج (الثنائيات) المتضادة من الشخصيات أو المؤسسات (محصف المجال. كا أن الأزراج (الثنائيات) المتضادة من الشخصيات أو المؤسسات (محصف الهجالري النوفل أويزيرفاتور أو على مستوى آخر وبالاشارة إلى سياق عملى آخر نوفل أويزيرفاتور أو على مستوى آخر وبالاشارة إلى سياق عملى آخر نوفل أويزيرفاتور رالبراسيون، الخ)، مسارح (الضمفة اليمنى / الضفة اليسرى)، والمعارض وبور الذهر، والعروض وبور الأزياء – تستطيع أن تمارس وظيفتها بإعتبارها مخططات تصنيفية تسمع بالتمييز وبأن تتميز.

وكما رأينا جيدا على وجه الخصوص فى حالة فن الطليعة، فإن هذا الحس بالتوجه الاجتماعى يسمح بالتحرك داخل حيز متراتب حيث الأماكن من معارض ومسارح وبور نشر – التى تميز مواقع داخل هذا العيز تميز مع المواقع داخل هذا العيز تميز مع المواقع داخل هذا العيز تميز مع المواقع داخل المتحوث المتحوث عنه ويرجع ذلك بين أسباب أخرى إلى أن جمهورا خاصا سوف يتعين من خلالها، المرتبطة بها، ويرجع ذلك بين أسباب أخرى إلى أن جمهورا خاصا سوف يتعين من خلالها، الاستعالان، مسهما فى إضفاء الندرة أو الابتذال (فدية الذيوع والانتشار)، فهذا التمكن العملي هو الذى يسمع لأرسع المجدين إلماما بأن يستشعروا وبان يحسسوا، خارج كل حساب كلبي، هما الذي يتعين عمله واين ومتى وكيف ومع من يجرى عمله، عند معرفة كل ماتج معله ويل وماتب ويان يومته عمل متل ماتج عمله ويل الذين يعملونه، وإين ومتى وكيف يعملونه. (٢)

فاختيار محل النشر (بالمنى الواسع) ناشر أو عرض أو معرض أو جريدة ليس مهما إلا لأن كل مؤلف وكل شكل من الإنتاج والمنتج (بالفتج) يناظره محل أو مكان طبيعي

<sup>(</sup>۲۸) اليست متمته ماثلة في تكميس أشد أنواع الاستفرازات الشبقية للأزوكية للطنة عن طريق أشد تصريحات الإيمان الفتارية البتلفيزيقية جزما، وفي رؤية الانتلجنتسيا الباريسية الكانية بإن أصابها الإضاء أمام شد الفتادات للطرق م (2001) . 2017 - 2020 للجوارة المساورة المساو

<sup>(</sup>٣٩) ولايتلقى الإنسان معلومات بهذه الطريقة. إنها أفكار واشياء يحس بها للرّح، أنّا لأأمرفُ على وجه الدفة ماالذي أضافً. مثال من يستطيع أن يقدم خارصة مورد كليكني لا اعرف ذلك (...) للطومات الطلوبة من إحساس مبهم والرئية في قبل الأشاء الأشداء والبلغية لهنها، انتها المثالية، طائحاتي الصطيعة، مشامر وليست مطوبات (رسام طليس).

(موجود سلفا أو يتعين إيجاده) في مجال الإنتاج، فكل المنتجين (أو المنتجات) الذين لا يكونون في مكانهم الصحيح والذين يكونون كما يقال «مزاحين» عن أماكنهم - يصبحون محكما عليهم بالفشل إلى هذه الدرجة أو تلك. وكل التماثلات التي تضمن جمهورا مطابقا، ونقادا متفهمين. الخ لهذا الذي وجد مكانه الصحيح داخل البنية، تقوم بدورها على المكس ضد هذا الذي ضل طريقه خارج مكانه الطبيعي. وكما أن الناشرين الطليميين ومنتجين أعلى الأعمال مبيعا يتفقون على القول بأنهم سيمضون حتما إلى الفشل إذا تجرؤا على نشر أعمال موجهة موضوعيا إلى القطب المقابل من حيز النشر. فبالمثل لن يستطيع ناقد أن يكون له «تأثير» على قرائه إلا بمقدار مايمنحونه هذه السلطة لأنهم متلقون بنيريا معه في رؤيتهم للمالم الاجتماعي وأنواقهم، وكل تطبعم habitus

. . . ..

لقد وصف جان جاك جوتييه هذه القرابة الإختيارية (علاقة تجانس مختارة) التي توحد بين الصحفى وصحيفته ومن خلالها توحد بينه وجمهوره: إن مديرا جيدا الفيجارو أختير من الصحفى وصحيفته ومن خلالها توحد بينه وجمهوره: إن مديرا جيدا الفيجارو أختير قد فسه وفقا للاليات نفسها إختار ناقدا أدبيا الجريدة لأن له اللهجة التي تلاثم مخاطبة قراء الجريدة، ولأنه دون حاجة إلى أن يريد ذلك عامدا « يتكلم لغة الفيجارو على نحو طبيعي، ولأنه سيكون «نموذج قاري» هذه الجريدة، وإذا شرعت غدا على صفحات الفيجارو في الكلام بلغة مجلة والأزمنة الحديثة – إسارتره على سبيل المثال، أو بلغة الكذائس المقدسة للإداب فلن أعود مقروط ولا مفهوما، ومن ثم أن يصمغي إلى أحد لأنني أرتكزت على عدد معين من المفاهيم والمجج يسخر منها القارى» بعنفه ( أ ) كل موقع تناظره افتراضات مسبقة، أو عقيدة xxx00 كما أن التماثل بين المواقع التي يشغلها المنتجون وتلك التي يشغلها زيائنهم هو شرط التراطق المتطلب بشدة – كما هي الحال في المسرح – والذي يزداد تطلبه كلما كان ماهو موظف جوهريا واصيقا بالاستثمارات

<sup>40.</sup> J. J. Gautier, "Théâtre d'aujourd"hui," op. cit., p. 26.

<sup>(-</sup> ٤) جوتيبه مسرح اليري، مرجع سابق ص ٢٠٠. يمن التشرين كذلك تماماً أن نجاح أي كتاب يعتد على جهة النشر، وهم يعرفي كيف يشركون على من هر معهم، ويلحظون أن هذا الكتاب الذي كان ممهم» (جاليما في سبيل الثال) مي معيل الثالي المجهور من من من الثالي المجهور من من الثالي المجهور من من المتعارف الشاخلة اللشرة يقتبها لهذا الصيرة ينظار المنافقة الشيخة المسابقة المسابقة الشاخلة التشاخلة المسابقة الشاخلة التشاخلة المسابقة المسابقة المسابقة من الشاخلة التي العبه عن دارد كان القراء يخلون أيضا في اختيارهم المؤلف المسروة التي ليهية بهذا التي قبلت بحق لأحد التي ليلت بحق لأحد التي ليلت بحق لأحد الثافرين حكل ناشر من الأقلى الذي يقيل بحق لأحد الثافرين حكل ناشر من الإقلى المسابقة الثافرين حكل ناشر من الإقلام المرافقة الثافرين حكل ناشر من الإقلام في نته.

وهكذا فعلى الرغم من أن المصالح النوعية المرتبطة بموقع ماداخل مجال متخصص (والتى تكون مستقلة نسبيا في العلاقة بالمصالح المتصلة بالموقع الاجتماعي) لايمكن إشباعها بطريقة شرعية، ومن ثم بكفاءة، إلا مقابل خضوع كامل القوانين المجال النوعية، أي في الصالة المحددة مقابل إنكار المصلحة في شكلها العادي، فإن علاقة التماثل التي تنشأ بين مجال الإنتاج الثقافي ومجال السلطة (أو المجال الاجتماعي في مجموعه) تجعل الأعمال المنتجة وفقا لفايات «داخلية» محضة مهياة دائما لأن تزاول – بالإضافة إلى وظائفها الأصلية— وظائفها مع الطلب نتاجة التناظر بنيوي.

وعلى الرغم من أن نمطي الإنتاج الثقافي، الفن الخالص والفن التجاري متضادان من حيث المبدأ، إلا أنهما مترابطان بواسطة تضادهما نفسه؛ والذي يعمل في أن معا داخل المضبوعية في شكل حيز من المواقع المتناحرة، وداخل الأذهان في شكل مضططات إدراك وتقييم تنظم كل إبراك لحير المنتجين والمنتجات. وتسهم ألوان الصراع بين أنصار التعريفات المتناحرة للإنتاج الفني ولهوية الغنان نفسها على نحو محدد (بالكسر) في إنتاج وإعادة إنتاج المعتقد الذي هو في أن معا شرط أساسي ونتيجة لسيرورة المجال، ولا شك في أن المنتجين فنا «خالصا» يستطيعون على نحو أكثر سهولة أن يتجاهلوا المواقع المضادة لهم على الرغم من أنهم بصفتهم الضد الذي يبرز خصائص نقيضه والمواصلين لحياة حالة «تم تجاوزها»، مازالها يوجهون على نحو سلبي «بحثهم»، بيد أنهم يغترفون جانبا مهما من طاقتهم ومن إلهامهم من رفض كل حلول وسطى مادية، جامعين أحيانا في الإدانة نفسها أولئك الذين يدخلون على أرضية المقدس ممارسات ومصالح تجارية مع أولئك الذين يستخلصون أرياحا مادية من رأس المال الرمزى الذى راكموه مقابل خضوع نموذجي لمتطلبات الإنتاج «الخالص». أما هؤلاء الذين يسمونهم «المؤافين من أجل النجاح» فيجب عليهم أن يولوا اهتماما لنداءات القادمين الجدد بالتزام القواعد مادام كل رأسمالهم هو إيمانهم وعنادهم، ولهم أكبر مصلحة في إنكار المصلحة. كما أنه مهما يكن الموقع داخل المجال فلن يستطيم أحد أن يتجاهل بالكامل القانون الأساسي لهذا العالم النوعي(٤١).

أما المقتضى الذي يفرض إنكار «الإقتصاد» فإنه يقدم نفسه مع كل مظاهر التجاوز

<sup>(</sup>١٤) إن الأصال العديدة التي يعرض فيها أصحاب الأصال ورجال البنرك وكبار للوظفين أن رجال السياسة فلسفتهم القائمة على الهواية من بطاية تحيات عقدة إلى الثقافة وأيتاع القائفة، وبين ماثة شخصية مساة في دليل الشخصيات الهامةه هاتتج كل منها أصالا أدبية كان أكثر من اللك غير محرفين (مناعين ١٤٪ كبار موافقين ١٨٪، أطباء ٧٪.. المأن، وكان دور للتجوية ليعش الرقات أكبر في مهدان الكتابات السياسية (١٥٠٪)، والكتابات الماحة (١٤٨٪).

على الرغم من أنه ليس إلا نتاجا الأنواع من الرقابة متقاطعة معا - والتي يمكن افتراض أنها تضغط على كل أولئك النين يسهمون في جعلها تضغط على الجميع.

# إنتاج الاعتقاد (الإيهان)

من الخصائص شديدة العموم المجالات أن التنافس على الرهان يخفى التواطؤ حول 
مبادىء اللعب نفسها، فالصراع من أجل لحتكار الشرعية يسهم فى تدعيم الشرعية التى 
بأسمها يخاض المسراع، فالصراعات النهائية حول القراءة الشرعية لراسين وهيدجر أو 
ماركس تستبعد مسألة المصلحة فى هذه الصراعات ومسألة شرعيتها فى نفس الوقت مع 
المسألة غير اللائفة حقا الخاصة بالشروط الاجتماعية التى تجعلها ممكنة، وهى إن تكن 
ظاهريا بلا هوادة، فأنها تحافظ على الجوهرى: على الاعتقاد الذي هو محل استثمار 
المتصارعين. فالاشتراك فى مصالح مكونة للانتماء إلى المجال (الذي يفترضها مسبقا 
وينتجها بواسطة سيرورته نفسها) يتضمن قبول مجمل الافتراضات المسبقة والمصادرات 
التى بومنفها الشرط التى لا تناقش تكون بحكم تعريفها مُعتَنقةً بمأمن من المناقشة.

وبعد الكشف على هذا النحو عن التأثير الذي أخفى جيدا لهذا التواطق غير الرئي، أي الإنتاج وإعادة الإنتاج الدائمين الإيمان باللمق ضين وجعة (التمسك الجمعي باللعبة) الذي هو في آن معا سبب ونتيجة لوجود اللعبة، يمكن أن نعلق الإيديولوجيه الكاريزمية (الفاصة بالجاذبية السحرية) وللإبداع والتي هي التعبير المرثي عن هذا الإيمان المسامت والتي تشكل بون شك المقبة الرئيسية أمام علم بقيق متسق يدرس إنتاج القيمة في الثروات الثقافية. إنها هي في الواقع التي توجه النظر نحو المنتج الظاهري – الرسام والملحن والكاتب، وتحظر للتساؤل حول من أبدع هذا المبدع ونحو القبرة السحرية على تحويل يشبه تحويل خبر القربان ونبيذه والتي وهبها، وكذلك نحو الوجه المرثي إلى أقصى درجة يشبه تحويل خبر القربان ونبيذه والتي وهبها، وكذلك نحو الوجه المرثي إلى أقصى درجة من عملية الإنتاج، أي الصنع المادي للمنتج (بالفتج)، وقد تبدل وتجلى كإبداع، صارفة الانتباء بذلك عن البحث الذي يتجاوز الفنان ونشاطه الخاص إلى شروط هذه القدرة على الظي الخي التي تشبه قدرة اله أفلاطه في.

ويكفى أن نطرح السؤال المحظور لندرك أن الفتان الذى يصنع العمل هو نفسه مصنوع داخل مجال الإنتاج بواسطة كل هؤلاء النين أسهموا فى «اكتشافه» وتكريسه بوصفه فنانا «معروفا» ومعترفا به، من نقاد وكاتبى مقدمات وتجار... الخ. ومن ثم فعلى سبيل المثال إن رجل أعمال المنتجات الفنية (تاجر اللوحات والناشر.. الخ) هو دون فكاك الذي يستغل عمل الفنان عن طريق المتاجرة بمنتجاته، وهو الذي بوضعه الفنان في سوق الثروات الرمزية بواسطة العرض أو النشر أو الإخراج يكفل لمنتج (بالفتح) الصنع الفني تكريسا يزداد الهمية كلما ازداد الفنان تكريسا، فهو يسهم في صنع قيمة المؤلف الذي يدافع عنه بواسطة دهيه إلى وجود. معروف ومعترف به، وضمان نشره (تحت غطائه في معرضه أو مسرحه.. الخ) ويمنحه ضمانا متمثلا في كل رأس المال الرمزي الذي راكمه (<sup>12</sup>) وإدخاله بذلك في دائرة التكريس التي تقدمه إلى أنواع من الصحبة المنتقاة أكثر فاكثر وإلى أماكن مرموقة متزايدة الندرة (وعلى سبيل المثال في حالة التصوير معارض المجموعة والمعارض الشخصية ومجموعات اللوحات ذات المكانة والمتاحف).

وإن التصبور الكاريزمى «لكبار» التجار أو كبار الناشرين برصفهم مكتشفين ملهمين، يقويهم هواهم المنزه عن الغرض الخارج على التعقل لعمل من الأعمال، فيصنعون الرسام أو الكاتب أو يسمحون له بأن يصنع نفسه بدعمه في الساعات الصعبة براسطة الإيمان الذى وضعوه فيه ويتخليصه من أعباء الهموم المادية هو تصور بيدل هيئة الرظائف الواقعية الذى وضعوه فيه ويتخليصه من أعباء الهموم المادية هو تصور بيدل هيئة الرظائف الواقعية العمل الفنى، وذلك قد يكون على الأخص بالنسبة للتصوير مشروعا له وزنه، يفترض المعمول على المعلومات (عن أماكن العرض «المثيرة للاهتمام» وخاصة في الخارج) والوسائل المادية. كما أن الناشر وحده هو الذي يستطيع حينما يسلك كوسيط أو كحاجز أن يسمح للمنتج بأن يعتنق تمثلا ملهما «منزها عن الغرض» عن شخصه ونشاطه بتجنيه الاحتكاف بالسوق وإعفائه من المهام التافهة والمثبطة الروح المعنوية في أن مما المرتبطة بتربيج عمله (ومن المحتمل أن مهنة الكاتب أو الرسام وتمثلاتها الملازمة لها كانت ستصير وإذا اعتموا مباشرة في شروط حياتهم على مقتضيات السوق أو على هيئات لاتعوف إلا هذه المقتضيات السوق أو على هيئات لاتعوف إلا هذه المقتضيات السوق أو على المتعوف الشورية»).

. . . .

ولكن بإرجاع المبدع إلى «المكتشف» (تفسير الفنان بالناشر مثلا)، باعتباره مبدع

<sup>(</sup>٤٧) ليس من المسابلة أن يكين مور الشمان الرمزي النوط بتاجر الفن أكثر بروزا في ميدان التصوير على رجه الخصوص حيث الاستثمار والاقتصاديء المشتري (جامع اللومات) أكثر الممية بمالا يثاس من الاستثمار في الأنب أن مثى السرح، ويلاحظ بيمون مولان المراجعة الله المؤلفة المؤلفة المؤلم مع جاليري مهم له قيمة تجارية وأن القاجر في عيرن البواة هو ضامن جوية الأعمال.

R. Moulin, Le Marché de la peinture en France, Paris, Minuit, 1967 p. 329)

ن مولان : سوق التصوير في قرنساء

المبدع، لايتعدى الأمر تقادى المسألة الأولية، وتبقى مسألة تحديد من أين يستمد تاجر الفن سلطة التكريس التى يعترف له بها؟ ويمكن المسالة أن تطرح بنفس الألفاظ فيما يتعلق بناقد طليعى أو «بمبدغ» راسخ يكتشف مجهولا أو «بعبد اكتشاف» سلف مجهول، ولا يكفى التذكير بأن «المكتشف» لايكتشف أبدا شيئا لم يسبق اكتشافه على الأقل بواسطة بعض الأشخاص: مثل رسامين معروفين أصلا من جانب عدد صعفير من الرسامين أو الفجراء، ومؤلفين دقدمهم» مؤلفون آخرون (ومن المعلوم على سبيل المثال أن المخطوطات تصل دائما على وجه التقريب عن طريق وسطاء معروفين). ويتقلفل رأسماله الرمزى داخل الملاقة مع الكتاب والفنانين الذين يدافع عنهم حوان الناشر كما قال واحد من الناشرين هو قائمة كتابه» – وتتحدد قيمته نفسها بمجموع العلاقة مع التجرار الأخرين أو الناشرين وتضمهم في تعارض مع كتاب أو فنائين آخرين، وبالعلاقة مع التجر الأخرين أو الناشرين على مؤلفين وفنانين، وأخيرا بالعلاقة مع الثقات منافسة، على الأخمى من أجل الاستحواذ على مؤلفين وفنانين، وأخيرا بالعلاقة مع النقاد الذين تعتدد أحكامهم على العلاقة بين الموقع على دؤلفين وفنانين، وغطاهم الخاص وموقع المؤلف والناشر كل في نطاقه م الخاص وموقع المؤلف والناشر كل في نطاقه.

وإذا أراد المرء أن يتجنب الارتفاع دون نهاية في سلسلة الطل، ربما وجب عليه أن يكف عن اتباع المنطق اللاهوتي في تفكيره، منطق والبداية الأولى، فمبدأ فاعلية مواقف التكريس يكمن في المجال نفسه، وايس هناك ماهو أكثر خلوا من الجدوى من البحث عن أصل القدرة والخالقة، أو والمبدعة باعتبارها نوعا من المانا (أي تلك القوة الفائقة الطبيعة كاصل للحياة متجسدة في الأشياء) أو الكاريزما (الجاذبية السحرية) يعجز عنه الوصف، ويحتقل به القليد المتبع دون كال بالإضافة إلى ذلك الحيز العبة الذي يتأسس تدريجيا؛ أي في نظام العلاقات المؤضوعية التي تؤسسه، وداخل الصراعات التي هو محلها وفي الشكل النوع، للإيمان الذي بتولد فيه.

وقيما يتعلق بالسحر، لايدور الأمر بدرجة كبيرة على معرفة ماهى السعات النوعية للساحر، أو لأدوات العمليات والتمثلات السحرية، بل على تحديد أسس الاعتقاد الجمعى أو بعبارة أفضل العجز الجمعى عن المعرفة، أو التنصل الجمعى من المعرفة، الذي يتم إنتاجه واعتناقه والذي هو أساس السلطة التي يستحوذ عليها الساحر. وإذا كان من المستحيل كما يوضح مارسيل موس Mauss (عالم الاجتماع الفرنسي ١٨٧٧ - ١٩٥٠ المتخصص في ظواهر المهر والهدية وردها) أن نفهم السحر بدون الجماعة السحرية فذلك لأن سلطة الساحر هي دجل شرعي، مجهول جمعيا ومن ثم فهو معترف به.

إن الفنان الذي حينما يلصيق اسمه يشيء مصنوع وجاهر وجاهر Ready - Made إن الفنان الذي حينما يلصيق اسمه يشيء مصنوع وجاهر صناعته مدين بفاعليته السحرية لكل منطق المجال الذي يعترف به ويمنحه الإقرار، ولايكون فعله - توقيعه على شيء جاهز - إلا حركة فاقدة الرشد أو عديمة الأهمية دون عالم الكهنة مرتلى القداس والمؤمنين المستعين لإظهاره باعتباره حافلا بالمعنى والقيمة بالإحالة إلى عرف وتقليد كامل قد أنتج مقولاتهم في الإدراك والتقييم.

ولا يوجد تحقيق لمبحة هذه التجليلات أفضل من مصير المجاولات التي تضاعفت جتى في الوسط الفني حول الستينات من هذا القرن لتحطيم حلقة الإيمان، مثل محاولات مانزوني Manzoni على سبيل المثال، بمعلباته الموسومة «براز الفنان»، وركائز أعمدته السحرية القادرة على أن تحول الأشياء المهملة المتروكة جانبا إلى أعمال فنية، أو وضع توقيعه فوق أشخاص أحياء ليحولهم بذلك إلى أعمال فنية بالإضافة إلى محاولات بن Ben وهو يعرض قطعة من الورق المقوى موقع عليها التنويه بأنها «نسخة وحيدة» أو قطعة من القماش حاملة «ألكتابة قطعة قماش طولها ٤٥ سم»: ولأنها تطبق على الفعل الفني مقصد الاستفزار أو الازدراء اللحق بالتقليد الغنى منذ بوشان، فهي تتحول على الفور إلى «إجراءات» فنية، مسجلة بوصفها كذلك ومن ثم مكرسة من جانب هيئات الاحتفال. ولن يستطيع الفن أن يفضى بالحقيقة عن الفن دون أن يخفيها مع ذلك، بأن يحعل من إماطة اللثام هذه تجلياً فنيا. ومما له دلالة بالتشاد a contrario - أن كل المعاولات الهادفة إلى طرح مجال الإنتاج الفني نفسه للتساؤل، منطق سيرورته والوظائف التي يزاولها، قد جلبت جميعا لنفسها بواسطة الطرق رفيعة التسامى المتبسة للخطاب أو بواسطة أفعال «وإجراءات» فنية كما هي الحال عند ماسيوناس Maciunas أو فلنت Flynt إدانة إجماعية. ففي رفض ممارسة اللعبة، ويمتازعة الفن في قواعد الفن طرح أصحاب هذه المعاولات للتساؤل لا طريقة معينة في ممارسة اللعبة، بل طرجوا اللعبة نفسها، والإيمان الذي يؤسسها، وليس هذا الانتهاك مما يمكن التكفير عنه أو غفرانه(٤٣).

. . .

القول (مع ماركس على سبيل المثال) أن القيمة التبادلية للعمل الفنى لايجمعها مقياس

<sup>(</sup>٤٣) بقنا لنفس للنطق سيكون مطرح القاسفة التساؤل، فلسفيا مقبرلا أي محتفلا به من جانب نفس الفلايسفة الذين يحكمون بأن التجسيد السوسيولوجي للمؤسسة الظميفية أمر لايمكن إحتماله.

مشترك بتكلفة إنتاجها قول صحيح وخاطى، فى أن معا. هو صحيح إذا لم نأخذ فى حسابنا إلا صناعة الشىء المادى، الذى يكين الفنان (أو الرسام على أقل تقدير) وحده هو المسئول عنه، وهو خاطى، إذا فهمنا إنتاج العمل الفنى بوصفه موضوعا مقسا محاطا بهالة من التبجيل، وخلاصة لمشروع هائل فى السيمياء الرمزية يتعاون لإجازه بنفس الإيمان وبأرباح شديدة التفاوت مجموع العناصر الفاعلة المنفسة فى مجال الانتاج، أى الفنانين والكتاب المغمروين على قدم الساواة مع دالأساتذة، الراسخين، والنقاد والناشرون مع المؤلفين، والزيائن المتحسون مع الباعة الواثقين، ويكفى أن ناخذ فى الاعتبار كثيرا من الإسهامات المتجاهلة لما فى النزعة الإقتصادية من مادية جزئية لكى نرى أن إنتاج العمل الفنى أى الفنان ليس استثناء من قانون بقاء الطاقة الاجتماعية.

ولم يسبق دون شك أن ظهر عدم قابلية اختزال جهد الانتاج الرمزي إلى فعل الصنع المادى الذى يقرم الفنان بعمله واضحا جليا مثل اليوم. فالجهد الفنى فى تعريفه الجديد يعتب الفنانين أكثر من أى وقت مضى تابعين لكل مايصحيه من تعقيبات ومعقبين يسهمون مباشرة في إنتاج العمل بواسطة تأملهم في فن وفي جهد فنى يتضمن دائما عملا الفنان على ذاته نفسها. كما أن ظهور هذا التعريف الجديد الفن ولحرفة الفنان لايمكن فهما باستقلال عن تحولات مجال الإنتاج الفنى: مثل تأسيس مجموعة غير مسبوقة من مؤسسات تسجيل الأعمال وحفظها وتحليلها (نسخ مصورة وكتالوجات ومجلات فنية وبناهف لاستقبال أحدث الأعمال. الخ)، وزيادة عدد العاملين المختصين طول الوقت أو لجزء من الوقت بالاحتفال بالعمل الفنى، وتكثيف دوران الأعمال والفنانين، مع المعارض العالمية الكبرى، ومضاعفة صالات العرض ذات الفروع المتعددة في البلاد المختلفة. الغنافي وتتنافس هذه العوامل على تدعيم إقامة علاقة غير مسبوقة بين المفسرين والعمل الفنى: فليس الخطاب حول العمل عاملا مساعدا بسيطا موجها إلى تشجيع فهمه وتقييمه بل لحظة فيس الخطاب إلعمل من حيث معناه وقيمته.

ويكفى أن نستشهد مرة ثانية بمارسيل دوشان فى حديث: السائل: لكى نعود إلى مصنوعاتك الجاهزة اعتقدت أن أر موت Rountain فى تقيم النافورة Fountain هو اسم المنتج. ولكن فى مقال لريزالين كراوس Rosalind Krauss قرأت أن أر موت R. Mutt هو تربيه على الكلمة الألمانية أرموت Armut أن فقر، فقر؟ هذا سيغير تماما البعني في ماركة النافى ة.

الإجابة، روزالين كراوس؟ الفتاة الصهباء؟ ليس هذا صوابا على الإطلاق، أنت تستطيع التحديث فكلمة موت Mott Works وهو إسم مشروع ضخم للأدوات الصحية، ولكن «موت» Mott Works لمذارجة جدا لذلك جعلتها Mutt . فقد كانت هناك للأدوات الصحية، ولكن «موت» تظهر حينئذ باسم موت وجيف Mutt & Jef يعرفها الجميع ،أى لقد كان هناك إذن منذ البداية تناغم، ورنين. فقد كان «موت» مهرجا قصيرا ضخم الجسم وكان جيف طويلا نحيلا. وكنت أريد إسما مختلفا وأضفت ريتشارد Flichard بريتشارد هذا مناسب لنافورة صغيرة تنفث قطرة قطرة! أنظر هذا عكس الفقر ولكن ليس هذا هو

ماهن التفسير المكن لعجلة الدراجة؟ هل يمكن أن نرى فيها تكامل الحركة في عمل
 فنى؟ أو نقطة انطلاق أساسية مثل الصينين الذين اخترعوا العجلة؟

 ليس لهذه الآله تصد ماعدا أن تخلصني من مظهر العمل الفني. لقد كانت ابتكاراً للمخيلة، وإن أسميها «عملا فنيا» وقد أردت أن أنتهى منها برغبة في خلق أعمال فنية.

-كتاب الهندسة المعروض فن تقلبات الجرء هل يمكن القول أن تلك هي فكرة إبماج الزمان فن المكان؟ باللعب على كلمة هندسة في «المكان» و«الزمان» هل مجيء المطر أو الشمس سيحدث تحويلا في الكتاب؟

لا. ليس أكثر من فكرة إدماج الحركة في النحت، ولم يكن هذا إلا فكاهة. فكاهة على
نحو صريح، فكاهة الطعن في جدية كتاب مبادئء.

. . .

ونحيط هنا بإدخال المعنى والقيمة منزوعى اللثام على نحو باشر على يد المعلق أو المعقب، وهو نفسه مُسجُّل داخل مجال ما، والتعليق، والتعليق على التعليق – والذي يسهم فيه بدوره نزع اللثام الساذج والملكر في أن معا عن زيف التعليق. إن إيديوليجية العمل الفنى الذي لايمكن استثفاده أو دالقراءة، بوصفها إعادة خلق تضع قناعا بواسطة مايشبه نزع اللثام – أو شعبه كشف – يُلاحظ غالبا في أمور الإيمان، عن أن العمل يصبح محكم الصمنع لا مرتين (بواسطة المؤلف والقارىء المثالي) بل مائة مرة وألف مرة بواسطة الذين يهدون مصلحة مادية أو رمزية في قراحة وتصنيفه وفك شفرته والتعليق عليه وإعادة إنتاجه ونقده ومحاربته ومعرفته وامتلاكه.

ولكن الإنتاج الفني في حقيقته وخاصة في شكله الخالص الذي يتخذه داخل مجال

إنتاج وصل إلى درجة عالية من الاستقلال الذاتى يمثل أحد العدود المحكنة للنشاط الانتاجى: قدور التحويل المادى الفيزيقى أن الكيميائى الذى ينجزه على سبيل المثال عامل تعدين أن حرقى يوجد مختزلا إلى العد الأدنى بالقياس إلى دور التحويل الرمزى بمعناه الفاص، ذلك الذى ينجزه إلماق توقيع الرسام أن العلامة المسجلة لدار أزياء (أن في صيغة أخرى صلاحية خبير)، وعلى التقيض من الأشياء المستوعة ذات المغزى الرمزى الضئيل أن المنعم (وهى تتزايد ندرة في عصر «التصميم») لن يتلقى العمل الفنى قيمته شأنه في ذلك شأن الثريات أن القدمات الدينية، والتعاويذ والطقوس المتنوعة، إلا من إيمان جمعى يوصعه المتعادا جمعيا للمعرفة يجرى إنتاجه وإعادة إنتاجه على نحر جمعى.

وما مذكرنا به ذلك هو أنه على الأقل عند ذلك الطرف (الحد) من المتصل الذي يمضى من الشيء البسيط المستوع، أداة أو ثوبا إلى العمل الفني الرفيع، لا يكون لجهد الصنع المادي أهمية. يون جهد إنتاج قيمة الشيء المستوع، وأن «معطف البلاط» أو (بدلة التشريفة) الذي كان يذكره الاقتصاديون القدامي لايكتسب قيمته إلا بواسطة البلاط، ألذي حينما يعيد إنتاج نفسه ويعيد إنتاج نفسه بوصفه بلاطا يعيد إنتاج كل مايشكل حياة البلاط، أي كل نظام المناصر الفاعلة والمؤسسات المستولة عن إنتاج وإعادة انتاج ألوان تطيم البلاط وملابس البلاط، وإشباع «الرغبة» وإحداث الرغية معا في معطف البلاط الذي يقدمه رجل الاقتصاد باعتباره معطى جاهزا، وادينا تحقيق شبه تجريبي فقيمة ثياب البلاط تختفي مع البلاط والوان التطبع المرتبطة به، ولايعود للأرستقراطيين الساقطين أي اختيار الا أن يصدوا وقفا لتعدير ماركس «أساتذة الرقص لكل أبرويا».. ولكن ألا ينطبق ذلك بدرجات متقارته على كل الاشياء وعلى كل هؤلاء الذين يظهرون كما اوكانوا يحملون في نواتهم يأشد الطرق وضوحا مبدأ ممنفعتهم؟ ويعنى ذلك أن المنفعة قد تكون شبيهة «بالقوة المنوَّمة (عند القلاسفة المدرسيين لتفسير ما للأقيون من قدرة على التخدير أي تفسير الشيء بنفسه بعد إطلاق اسم جديد عليه)، وقد يكون هناك مكان لإقامة علم اقتصاد يدرس الاتتاج الاجتماعي للمنفعة وللقيمة، ويهدف إلى تحديد كيف تتأسس «الستريات الذاتية القيمة» التي تحدد القيمة الموضوعية التبادل، ووفقا لأي منطق - منطق الجمع الميكانيكي أن منطق السيطرة الرمزية وتأثير فرض النفوذ.. الخ، - يعمل تركيب هذه المستويات الفردية. إن الاستعدادات «الذاتية» التي مي أساس القيمة برصفها منتجات عملية تاريخية التأسيس تمثلك موضوعية مايتأسس داخل نظام جمعي متعال على كل وعي فردي وإرداة

فرنية: وخاصية منطق ماهو إجتماعي أن يكون قادرا على أن يؤسس في شكل مجال وتطبع ذلك ليبيد (الطاقة النفسية الدينامية للغريزة والسلوك) الاجتماعي على نحو خاص الذي يتغاير وفقا للعوالم الاجتماعية التي يتولد فيها والتي يدعمها ليبيد وسيطر Libido Libido (باللاتينية) في مجال السلطة ليبيد عارف Libido Sciendi (باللاتينية) في المجال السلطة ليبيد عارف Libido Sciendi (باللاتينية) في المجال المعلمي، الخ. ويتولد في العلاقة بعن ألوان التطبع والمجالات التي تكون قد تكيفت للمعها تكيف محكما إلى هذه الدرجة أن تلك – وفقا لكونها نتاجها بالكامل إلى هذه الدرجة أن تلك – ماهو أساس كل مستويات المنقعة، أي التشبث الجوهري باللعبة والإيمان بها الالله أن المعتمد والإيمان بها الله وألا الله والإيمان بها الله وأنها المعتمد اللهبة ومدانها اللذين يؤسسان كل أو أنفسهم تأسيسه الخلين في الاعتبار تأسيسه على دهليهة عقلانية، فهو يرتكز مثل كل الدواسات الاقتصادية الأخرى على شكل من الفيتشية تقديس الأشياء بعد (المستعية) واكنه ألمضل تنكرا واحتجابا من الصنديات (المنتشية تقديس الأشياء بعد اليبور على ترجد اليور على الأقمان وفقا لمبدأه أي المينية بالنسبة الى الأذهان وفقا لمبدأه أي تصير كل ألوان التطبع مُشكلًة بواسطة أبنية.



# الجـزء الثانى أسس علم للأعمال الغنية

عندما نتناول الروح الانسانية بمثل الحياد الذي نضعه في العلوم الفيزيائية عند دراسة المادة نكن قد قطعنا خطوة هائلة إلى الأمام، وتلك هي الوسيلة الوحيدة لدى الانسانية لكي تضع نفسها فوق ذاتها بعض الشيء، إنها حينئذ سوف ترى نفسها بصراحة وتجرد في مراة أعمالها وسوف تحكم على نفسها - كأنها واحد من الآلهة - من الأعالى، وأنا أعتقد أن هذا ممكن التحقيق، وربما لم يكن الأمر كما هي الحال في العلوم الرياضية إلا منهجا يتمين العفور عليه».

جوستاف فلوبير



## مسائل منمجبة

Forschung ist die Kunst, den. nächsten Schritt zu tun البحث فن فهو يستنشرف ما يجيء فيما بعد. 
كربت ليفين Kurt Lewvin (من رواد علم النفس الاجتماعي، أمريكي 
من أصل ثلاني ١٨٤٠ - ١٩٤١ . أندل الرياضيات 
في دو اسة دمناسة الهماعات)

لم يكن لدى قط ميل كبير إلى «النظرية الضخمة» وحينما أقرأ أعمالا يمكن أن تدخل في هذه الفئة لا أستطيع أن أمنع نفسي من الشعور ببعض السخط إزاء هذا التركيب، المدرسي على نحو نمونجي، من الاجتراء الزائف والاحتراس الحقيقي. وأستطيع هنا أن استعيد عشرات من هذه العبارات الطنانة والفارغة تقريبا، التي تنتهي في الأغلب بتعداد متنافر لأسماء أعلام متبوعة بتاريخ، لموكب متواضع من رجال الإثنولوجيا وعلم الاجتماع أو المؤرخين الذين زوبوا «المنظِّر العظيم» بمادة تأمله، والذين قدموا له الجزية في شكل شهادات «بالنزعة الوضعية» التي لا يستغنى عنها في الجدارة الأكاديمية الجديدة بالاحترام وإن أقدم لها إلا مثالا وإحداء عاديا تماما مع إغفال نكر المؤلف من باب الكرم: «يعلمنا عدد من العروض والتلخيصات الإثنولوجية، أنه يوجد في هذا النمط من المجتمعات نوع من الالتزام المؤسسي متبادل الهداماء معوق تراكم رأس المال القامل للاستخدام في غامات اقتصادية محضة: فالفائض الاقتصادي يتحول في شكل هدايا واحتفالات ومساعدات اضطرارية إلى التزامات غير محددة النوعية، إلى سلطة سياسية إلى احترام ومكانة اجتماعية (Goodfellow, 1954, Schott 1956; Belshaw, 1965, sp. p. 46 sq; Sigrist, 1967, p.176 (90 وحينما يحدث أن تفرض على الآلية التي لا ترجم للطلب الجامعي أن أنتوي كتابة أحد تلك النصوص السماة تركيبية عن هذا الجانب أو ذاك من عملي السابق، أجد نفسي بغته مسترجعا عددا من أمسيات مراهقتي، حيثما كنت مضطرا إلى بحث موضوعات بقرضيها الروتين المدرسي وسط زملاء دراسة ملزمين بالمهمة نفسها، فقد كنت أشعر بأنني مقيدٌ في القارب الأبدى لتعذيب السجناء بالتجييف حيث يقوم النساخ وجامعو الشذرات بإعادة إلى ما لانهاية لإنتاج أدوات التكرار المدرسي من دروس وأطروحات وملخصات.

#### روح علمية جديدة

ويقدر ما تزعجنى تصريحات الإيمان الدعية من جانب المطالبين بالعرش الذين يتعجلون الطوس على مائدة الآباء المؤسسين، تبهجنى أعمال أخرى تكون فيها النظرية، لأنها مثل الهواء الذي تتنفسه موجودة في كل مكان وليست في أي مكان، مائلة في انعطاف حاشية وفي تعليق على نص قديم وفي بنية الضطاب التفسيري نفسها. إنني أهندي إلى نفسي كل الاهتداء عند مؤلاء المؤلفين الذين يعرفون كيف يفرسون أشد المسائل النظرية حسما في دراسة إمبريقية أجريت بإمعان شديد في التفاصيل. إنهم الذين يستعملون المفاهم بطريقة أكثر تواضعا وأكثر أرستقراطية في نفس الوقت، ذاهبين أحيانا إلى حد إخفاء إسهامهم الخاص بن أطواء إعادة تفسير خلاقة لنظريات باطنة في موضوعهم.

إن تطلب حل هذه المشكلة المقننة أو تلك في دراسة الحالة كما فعلت على سبيل المثال حينما تسلمت لمحاولة فهم الصنمية لا بالنصوص الكلاسيكية لماركس أو ليفي ستراوس بل بتحليل للأزياء الراقية هلمركة، صلحب محل الأزياء () هو بمثابة فرض تحويل على التراتب المضمل للأنواع والموضوعات: تحويل له صلة بما قام به مبدء والرواية الحديثة وفرجينيا ولف على الأحداث الكبرى ولقابات القدر، وهم يعتبرونها أقل قدرة على الكشف عن شيء ضنئيلة للإحداث الكبرى ولتقلبات القدر، وهم يعتبرونها أقل قدرة على الكشف عن شيء جوهري فيما يتعلق بالموضوع الذي يجري تناوله، ولكنهم يعتقدون في المقابل أن تلك الشريحة المعادية من الحياة ماخوذة عرضا في أي وقت من الأوقات تحوي كلية المصير وتصلح لتمثيله «؟). إنه تحويل مماثل ينبغي القيام به الوصول إلى فرض روح علمية في العلوم الاجتماعية. وذلك بمثابة الانتقال إلى نظريات تتفذى بدرجة أقل على المواجهة المعرية المواجهة مع النظريات الأخرى، ويدرجة أكبر على المواجهة مع النظريات الأمرى، ويدرجة أكبر على المواجهة مع الاشياء الإمبريقية المبديدة نوها، إلى مفهومات وظيفتها في المحل الأول أن تعين بطريقة اختزالية مجموعات من الماطات المؤدة المارسات علمية متحكم فيها من الناحية المعرفية.

إن فكرة التطبع عندى على سبيل المثال تعبر قبل أي شيء عن رفض سلسلة كاملة من البدائل انفلق داخلها العام الاجتماعي (وعلى نحو أعم كل النظرية الأنثروبوليجية)، سلسلة

P. Bourdieu. "Le Couturier et sa griffe, Contribution à une théorie de la magie, Actes de la recherche en sciences, sociales, no 1, 1975P, 7-36

<sup>(</sup>١) ب. بورنيق مصمم الازراء وعلامته الشجارية (ماركة) إسهام في نظرية السحر.
(2) E. Auerbuch, Miraesis, La represéntation de la réalité dans la litérature occidentale, Paris, Gallimard, 1968, p. 543.

<sup>(</sup>Y) أورياخ، المحاكاة، تمثيل الواقع في الأنب الغربي: ص ٤٣ه.

الوعى (أو الذات) واللاوعى، والغائبة والآلية. الخ. وقد أدخلت هذا المفهوم مستقيدا من نشر مقال المفهوم مستقيدا من نشر مقالين لإروين بانوفسكى Erwin Panofsky (مؤرخ الفن الأمريكى ١٨٩٧ – ١٩٩٨. استاذ القراءة الأيقونية للعمل الفنى) لم يقترب منهما أحد قط. كان الأول عن العمارة القوطية حيث استعملت كلمة التطبع Rabilus بصفتها مفهوما يتعلق بنطاق دمحلى، محدود لتقسير تأثير الفكر الإسكولائي على أرضية العمارة (البناء القوطي يقوم على منطق دقيق، وعلى قن حسابي للمهندس ويظيفية حاسمة وكأنه تجسيد لمعادلات رياضية وكأنه ترجمة للفلسفة إلى حجابى الملقوم.

وقد سمح لى المفهوم بأن أقطع صلتى بالنموذج البنيوى دون معاودة الوقوع في الفلسفة المتيقة للذات أو الوعى، وفلسفة الاقتصاد الكلاسيكي وإنسانه الاقتصادي التى ترجع اليوم متخذة اسم «النزعة الفردية المنهجية»، وعندما استرجعت الفكرة الارسططالية فكرة التعود (معند) المتعداد المكتسب أو العادة التى يصعب تفييرها مثل الفضائل الاخلاقية أو المعادة التى يصعب تفييرها مثل الفضائل الاخلاقية أو المهادة التى يصعب تفييرها مثل الفضائل الاخلاقية أو المهادة التقليد الاسكولائي إلى تطبع Abbitus فقد كنت المهارات العقلية) التى تحوات بواسطة التقليد الاسكولائي إلى تطبع كما هي مضمرة في أحاول أن أعارض البنيوية وفلسفتها الغربية في الفعل، وتلك الفلسفة كما هي مضمرة في البنيوي تجعل الذات الفاعلة تختفي باغتزالها إلى مجرد دور دعامة البنية أو حاملها البنيويي تجعل الذات الفاعلة تختفي باغتزالها إلى مجرد دور دعامة البنية أو حاملها الذوي يقوم به بانوفسكي هنا لفكرة التطبع لكي يتفادي إعادة إدخال الذات العارفة المضفة في الفاسفة الكندية المجددة عن الأشكال الرمزية التي ظل ذلك المؤلف عن «المنظور في الفلسفة الكانوية المجددة عن الأشكال الرمزية التي ظل ذلك المؤلف عن «المنظور تشومسكي (ناعوم تشوسكي عالم لغوي أمريكي معاصر يقدم نمونها جديدا لتحليل اللغة) الذي قدم في نفس اللحظة فكرة النحور التوليدي؛ لذلك فقد أردت إبراز القدرات القعالة المدعة «الخلاقة» التطبع والمغمسر الفاعل (وهو مالا يقوله للصطلح عادة)(١٤)، واكتني كنت المبدعة «الخلاقة» التطبع والمغمسر الفاعل (وهو مالا يقوله للصطلح عادة)(١٤)، واكتني كنت المبدعة «الخلاقة» التطبع والمغمسر الفاعل (وهو مالا يقوله للصطلح عادة)(١٤)، واكتني كنت المبدعة «الخلاقة» التطبع والمغمسر الفاعل (وهو مالا يقوله للصحالح عادة)(١٤)، واكتنى كنت

<sup>(3)</sup> E. Panofiky, Architecture gothique et Pensée scolastique précédé de l'Abbé Suger de Saint Denis, trad Fr. et postface de P.Bourdieu, Paris, Minuit, 1970, P. 133-167.

بانوضمكي، الممارة القوطية والفكر الاستكرائي وقبله مقال القس سوچيه ترجمة وتعقيب بورديو.

(2) من اللواضع هذا انش أعارض دون ليس الفلسفة البنيوية في الضمسر الفاصل وفي يريد الشك في ذلك تحليه إلى مقال يبدي لي اليوم مايزال توسيدا مقيقا لحالة مجال الفلسفة والطوم الاجتماعية في السنينات وقد كتب في هذه السنوات نفسها (انتظار بوريد وجه مي باسرون L.C Passerron لع الاجتماع والفلسفة في فرنساء منذ المحافظة والمحافظة بالانجليزية والمحافظة والمحافظة والمحافظة والمحافظة والمحافظة والمحافظة والمحافظة بالمحافظة بالانجليزية والمحافظة والمحافظة المحافظة والمحافظة المحافظة والمحافظة والمحافظة والمحافظة والمحافظة والمحافظة والمحافظة والمحافظة والمحافظة المحافظة والمحافظة والمحافظة

أنوى أن أبرز أن هذه القدرة المؤلدة ليست قدرة الطبيعة ولا قدرة عقل كلى كما هى الحال عند تشريسكى، فالتطبع كما يقول اللفظ هو شيء مكتسب وملكية أيضا تستطيع في بعض الحالات أن تعمل يوصفها رأسمالا، وإيس بدرجة أكبر من ذات ترانسندنتالية في التقليد المثالي (الترانسندنتالي عند كانط ليس المتعالى بل هو المتعلق بشروط التجرية قبليا، وهو كامن بالخلي، فالذات هذا مزورة بقدرات ولها دور فاعل).

ولكى نسترد من المثالية كما اقترح ماركس فى «أطروحات حول فيورياخ» «الجانب الفاعل» للمعرفة العملية الذي أهمله التقليد المادي وعلى الأخص مع نظرية «ألانعكاس» ينبغى قطع الصلة بالتضاد المقنن المقدس بين النظرية والممارسة، المتفلقل بعمق شديد داخل بنى تقسيم العمل (من خلال مجرد وجود محترفين يقومون بالعمل الفعلى) وحتى داخل بنى تقسيم العمل العملي ومن ثم داخل البنى الذهنية المثقفين، وهو ما يعوقهم عن تصور معرفة عملية أو معارسة عارفة، اذلك ينبغى كشف المثام عن النشاط المعرفي الذي يبنى الواقع الاجتماعي ويصفه، وهو نشاط في أدواته ومساعيه (وفي ذهني على وجه الخصوص أنشطته في التصنيف)، ليس قعلا عقليا خالصا لوعي يحسب ويدلل.

وكان يبدن لى أن مفهوم التطبع، وهو مفهوم قد حرم من الورثة منذ زمن طويل على الرغم من بعض مرات الاستعمال العرضية() مهيا بأفضل وجه لكى يعنى إرادة الخروج من فلسفة الهرى بن إلغاء العنصر الفاعل في حقيقته كعامل عملى في ألوان تصميم الواقع، وكان المقصد ينحصر في استرداد كلمة من التراث من أجل بث الحيوية فيها وهو مقصد متعارض على طول الخط مع الاستراتيجية التى تنحصر في محاولة ربط اسمها بلفظ جديد néologisme ، أو على نموذج علوم الطبيعة «بتأثير» جديد مهما يكن ضئيلا. وهذا المقصد يستلهم الاعتقاد بأن العمل على المفهمات يستطيع هو أيضا أن يكون تراكبيا . أما البحث عن الأصالة بأي ثمن والذي يسبهه في الأغلب الجهل والإيمان شبه الديني بهذا المؤلف

<sup>(</sup>a) من الواضع أن البحث عن المسادر على الأقل حينما يتلفق على مماصرين أي على منافسية لم يكن هذا الفضل استراتيجة تلوليلة، وهو يستلجم القليلة وهو يسترات المستجم المستجم التشخير ألما المستجم المستجم التشخير ألما المستجم التشخير ألما المستجم المستجم التشخير المستجم ال

الوحيد المكن إزاء التقليد النظري: تأكيد الاستمرار والانقطاع دونما انفصال بينهما بواسطة إضفاء نسق نقدي على المكسبات من كل مصدر.

.. .. ..

واكن العلوم الاجتماعية توجد في موقع لا يشجع كثيرا تأسيس مثل هذه الصلة الواقعية بالتراث النظري: فقيم الأصالة التي هي قيم المجالات الأدبية والفنية أو الفلمنفية تواصل توجيه الأحكام، فهي تحط من شأن إرادة اكتساب أبوات الإنتاج النوعية أثناء الانتماء إلى تقليد ما ويواسطة ذلك إلى مشروع جمعي، باعتباره موقفا خانما أو تبعيا ، وتشجع أعمال الخداع بلا مستقبل التي يهدف بواسطتها المنظمون الصغار بلا رأسمال إلى ربط اسمهم بعلامة المصنع المسجلة، كما نرى في نطاق التحليل الأدبي حيث لا يوجد اليوم ناقد لا ينتحل اسما يتعلق بمذهب أو مدرسة أو اتجاه. وليس الموقع الذي تشغله العلوم الاجتماعية في منتصف الطريق بين التخصصات العلمية والتخصصات الأدبية ملائما بدرجة كبيرة إلقامة أنماط إنتاج وتناقل معرفية صالحة لتدعيم نزعة التراكم: وعلى الرغم من أن الاستحواذ النشيط على نمط تفكير علمي والتمكن الكامل منه سبكون صعبا ونابرا وليس فقط بالنسبة إلى الآثار العلمية التي ينجبها بنفس درجة صعوبة وندرة الابتكار الأولى لهذا النمط (أكثر معوية وندرة في كل الحالات من التجديدات الزائقة المنعدمة أو السلبية التي بولدها البحث عن التميز بأي ثمن)، إلا أنه سبكون في الأغلب موضعا للسخرية والمطامن القيمة باعتباره تقليدا خانعا من جانب تلميذ تابع أو باعتباره تطبيقا أليا لفن اختراع سبق اختراعه. بيد أن الأعمال العلمية قد تكون شبيهه بموسيقي لم تصنع لكي يصغى لها الناس أوحتى لكي يعزفوها في سلبية إلى هذا الحد أو ذاك، ولكن لكي تسمح بتأليف جديد أو تلدين جديد، وهي تختلف عن النصوص النظرية في أنها تستدعي لا مجرد التأويل أو الدراسة بل المواجهة العملية مع التجربة، وفهمها على وجهها الحقيقي أي إعمال نمط التفكير الذي يعير عن نفسه فيها بالنسبة إلى موضوع مختلف، وإعادة تنشيطه في فعل جديد من أفعال الإنتاج، مماثل في ظابعة الابتكاري للفعل الابتدائي، ومتعارض في كل شيء مع التعقيب الذي ينزع الواقع بعيدا من جانب محترف القراءة Lt lector بعد الخطابات العاجزة والمؤدية إلى العقم،

. . . .

وكانت نفس الاستعدادات أساسا لاستعمال مفهوم مثل مفهوم المجال. فهنا أيضا كان التصمور في باديء الأمر يصلح لتحديد موقف نظرى مولًد لاختيارات منهجية سلبية مثلما هي إيجابية في بناء المرضوعات: وفي ذهني على سبيل المثال أعمال عن مؤسسات التعليم الماليات المهنية les grandes écoles فالموقف النظرى قد نكّرنا أن كل مؤسسة من هذه المؤسسات لا تستطيع أن تقضى بحقيقتها المفردة – على نحو حافل بالمفارقة – إلا شريطة أن تُرد إلى مكانها داخل نظام العلاقات المؤسوعية المكونة لحيز

المنافسة، الذي تشكله مع كل المؤسسات الأخرى(٦). ولكنها سمحت أيضا بتفادي الخيار بين بديلي التفسير الداخلي والشرح الخارجي، وهو خيار تقف أمامه كل علوم الأعمال الثقافية والتاريخ الاجتماعي وعلم اجتماع الدين والقانون والعلم والفن أو الأدب، مع التذكير بوجود أكوان صغري اجتماعية، فضاءات منفصلة ومستقلة تنشأ داخلها هذه الأعمال. وفي هذا الشأن فإن التضاد من نزعة شكلية تولد من تقنين (تشفير) الممارسات الفنية التي بلغت يرجة عالية من الاستقلال، ونزعة اختزالية متمسكة بالربط المباشر بين الأشكال الفنية والتشكيلات الاجتماعية كان يخفي أن التيارين يشتركان في تجاهل «مجال الانتاج» بوصفة حيزا لعلاقات موضوعية. وينجم عن ذلك أن البحث المتعلق بسلسلة الأنساب الذي يقودنا إلى مؤلفين متباعدين بعضهم عن بعض تباعد تربيه Trier وليفين Levin لا يهتم هنا أيضا إلا بالسماح يتشخيص أقضل لهذا الحزب النظري (ومدار البحث la topique على طريقة جويل بروست YJoëll Proust) في الكلام الذي ينتسب إليه)، وتحديد مكانه بوضوح في حين المواقع التي يتحدد بالنسبة إليها. ونمط الفكر العلائقي (هو أكثر من أن يكون بنيويا) كما أوضع كاسير (٨). ليس إلا نمط العلم الحديث بأكمله مقابل مفهوم الشيء وهو الذي وجد بعض التطبيقات عند الشكلاتين الروس على وجه المُصبوص(١)، في تحليل الأنساق الرمزية، والأساطير أو الأعمال الأدبية، ولا يمكن أن ينطيق على الوقائم الاجتماعية إلا مقابل قطيعة جذرية مم التمثل المعتاد للعالم الاجتماعي. وإن الميل إلى نمط الفكر الذي يسميه كاسبيرر «متعلقا بالجوهر» والذي يدفع إلى إعطاء امتياز لضروب الواقع الاجتماعية المختلفة مأخوذة في ذاتها وإذاتها، على حساب العلاقات الاجتماعية التي غالبا مالا تكون مرئدة، والتي توجد تلك الضروب، لا يكون فعالا إلا حينما تفرض ضروب الواقع هذه نفسها بكل قوة إقرارا احتماعياً.

<sup>(</sup>٧) يكفى ذلك لتمييز الفكرة كما هى مستعملة منا عن الاستعمالات الرخوة الميهمة («مجال الكتابة» المجال النظري... الخ) التى تجعل منها ممنوا رفيع الكانة الألكار مبتثلة تماما مثل اليدان أن الساحة أن الرتبة.

<sup>(7)</sup> C.F. J Proust, Questions de forme, logique et Proposition analytique de Kant à Camap Paris, Fayard, 1986 (V) پروست: مسائل الشكل وللنطق والقضية التحاطية من كانط إلى كارناب.

<sup>(</sup>A) كاسيرد في الجوهر والوظيقة Chris, Minuit 1977) Substance et Ponction فيمن المدكن أيضنا الاستشهاد بيناشير في (Puris, Minuit 1977) Substance et Ponction عا فيهو يقترح نظرية بيناشيار في الملكنية التطبيقية والمسلمة والمناسون (G. Canguilhern, Ébudes crhistoire et de philosophie des soireuse) ويومد ربحيه خامر على الطابع المعربة والإجرائي البنيوي الوياضيات المنطبة . وقد حاوات أن أكشف في مقال كتبة والبنيوية في ترويةها عن شروط تطبيق نصط لكرية على علاتها في طرح الطبيعة .

cf.P. Bourdieu, Structuralism and Theory of Sociological Knowledge" Social Research Vol.xxv no4, 1968. P.681-706)

بورديو البنيرية ونظرية للعرفة السوسيولوجية في مجلة البحث الاجتماعي (بالإنجليزية). (4) مناليات والفركات المساورة السوسيولوجية المساورة الم

<sup>(4)</sup> هن المملة بين الشكارتيين الروس وكاسير ر تمكن قرامة كتاب ستاينر الشكلية الروسية مابعد نظرية أدبية P. Steiner, Russiam Formalism, A Métapoetics, Ithaca Ca. Cormel University Press, 1984, P. 101-104.

وعلى هذا النحو توقف المحاولة الأولى اتحليل «المجال الثقافي» (١) عند العلاقات المرتية على نحو مباشر بين المناصر الفاعلة في الحياة الثقافية: فالتفاعلات بين المؤلفين والنقاد أو بين المؤلفين والنقاد أو بين المؤلفين والنقاد أو بين المؤلفين والنقاد أو بين المؤلفين والنقاد المحتودة بين المؤلفين والنقاصات والمجتمعة يشغلها هؤلاء أو اولئك داخل المجال، أي البنية التي تحدد شكل التفاعلات، وقد تمت الصياغة المنسقة الأولى للفكرة بمناسبة قراءة فصل من كتاب ثيبر «الاقتصاد والمجتمع» للاستاقة المناسبة الأولى للفكرة بمناسبة قراءة فصل من كتاب ثيبر «الاقتصاد والمجتمع» بالإشارة إلى المشاكل التي تطرحها دراسة المجال الادبي في القرن التاسع عشر، وام تكن تعقييا مدرسيا: ومقابل نقد الرؤية التفاعلية الملاقات بين العناصر الدينية التي يقدمها ثيبر، وهو نقد يتضمن نقدا راجعا إلى الوراء لتنشى الأول المجال الثقافي، اقترحت بناء المجال الديني بالتفاعلات التي حاول للديني للتفاعلات التي حاول عليس فيبر في استماتة أن يحصرها فاطل تنعيط واقعى typologie réalisto حافيل علاهوات المتنائية كثيرة المدد(١١).

ولا يبقى إلا إعمال نسق الأسئلة العامة المعدة على هذا النحو لكى تكتشف، عند تطبيقها المهارنة على أرضيات مختلفة، الصفات النومية لكل مجال، والثوابت التى تكشف عنها مقارنة العوالم المغتلفة التى يجرى تتاولها بوصفها هذا القدر من «الحالات الخاصة للممكن». وتبتعد التحويلات المنهجية المشاكل والمفاهيم العامة التى تتحدد نوعيا كل مرة بواسطة تطبيقها التحويلات المنهجية المشاكل والمفاهيم العامة التى تتحدد نوعيا كل مرة بواسطة تطبيقها على من أن تعمل بوصفها استعارات بسيطة توجهها مقاصد خطابية للإقناع، فهى ترتكز على فرض مؤداه أن هناك تماثلات بنيوية ويظيفية بين كل المجالات. ويجد هذا الفرض على فرض مؤداه أن هناك تماثلات بنيوية ويظيفية بين كل المجالات. ويجد هذا الفرض تتكيدا له في النتائج الكشفية التى تنتجها هذه التحويلات وتصويبها داخل الصعوبات التي تتيرها. والمثابرة على المباشرة المتكرية لهذا العمل هى إحدى الطرق الممكنة «الارتفاع تشرك» بمعناه عند كواين هامائلا (ويلارد كواين منطقى امريكي له نظريات في أسس المداوية العوالم مختلفة، ونقل القوانين اللامتفايرة لبنية وتاريخ مجالات مختلفة في الدراسة الإمبريقية لعوالم مختلفة، ونقل القوانين اللامتفايرة لبنية وتاريخ مجالات مختلفة ألى مستوى أكثر ارتفاعا من العمومية وإضعاء التدقيق الصويري (الشكلي)، ونتيجة لحصائص وظائف كل مجال وخصائص سيرورته (أن بطريقة أبسط خصائص مصائص مصائل المعلومات المتعلقة به)، فهو يبدى على نحو واضح إلى هذه الدرجة أن تلك خصائص متائص معائص معائص معائص على على المجالات الأخران الخالات الأخرى ومن ثم فائن الجانب «الاقتصادى» للممارسات هو أقلها

<sup>10-</sup>P.Bourdieu, "Champs intellectuel et projet créateur, Les Temps modernes" no 246, 1966 P.865 - 906. (\ \cdot\)
11- cf. P.Bourdieu, "Une interprétation de la sociologie religieuse de Max Weber. Archives europoéanes de avciologie, vol. XII nol., 1971, P. 3-21.

بورديو تفسير للسوسيواوجيا الدينية عند ماكس قيبر.

تعرضا للرقابة ولأنه أقلها شرعية ثقافيا لذلك هو أقلها تمتعا بالحماية إزاء التموضع أو التجسيد، مما يازم عنه دائما شكل من نزع القداسة، وقد أنكلني مجال الأزياء الراقية على نحو أكثر مباشرة من أي مجال آخر إلى إحدى الخصبائص الأكثر جوهرية لكل مجالات الانتاج الثقافي، وهي المنطق السحري على نحو خاص لإنتاج المنتج (بالكسر) والمنتج (بالفتح) باعتبارهما متسمين بالطابع الفيتيشي (الصنمي).

ومع ذلك فإن نظرية المجالات التي جرى إنضاجها شيئا فشيئا (١٢) ليست مدينة بشيء على العكس مما تشي به المظاهر إلى نقل نمط التفكير الاقتصادي، حتى إذا حدث أنني عند إعادة التفكير من منظور بنيوي في تحليل ماكس ڤيبر الذي طبق على الدين عددا معننا من المفاهيم المستعارة من الاقتصاد (مثل المنافسة والاحتكار والعرض والطلب.. الخ)، وجدت نفسي متعرفا مباشرة، على خصائص عامة تصلح لجالات مختلفة كانت النظرية الاقتصادية قد سلطت عليها الضوء دون أن تخصها بأساس نظرى ملائم. ومهما يكن النقل أو التحويل بعيدا عن مبدأ بناء الموضوع - كما هي الحال عندما نستعبر من عالم آخر ذي امتياز جذاب مثل الاثنواوجيا وعلم اللغة والاقتصاد فكرة قد نزعت من سياقها، إستعارة بسيطة وظيفتها التمثيل برمز أو بشعار، فإن بناء الموضوع هو الذي يستدعى النقل ويؤسسه(١٢). وكما أمل أن استطيم البرهنة(١٤) في يوم من الأيام على أن كل شيء يسمم بأن نفترض أن نظرية المجال الاقتصادي بعيدة عن أن تكون النموذج التأسيسي، بل هي بلاشك حالة خاصة من النظرية العامة للمجالات التي تأسست تدريجيا بواسطة نوع من الاستقراء النظرى المتحقق منه إمبريقيا، والتي بإتاحتها فهم خصوبة التحويلات وحدود صوابها مثل تلك التي استعملها ڤيير تجبرنا على إعادة التفكير في الافتراضات المسبقة للنظرية الاقتصادية في ضوء الإنجازات المستخلصة من تحليل مجالات الانتاج الثقافية على وجه الخصوص.

<sup>(</sup>١٢) حارات أن أكشف عن الفصائص العامة المجالات بدفع التحليلات المفتلفة المنجزة إلى مستوى أعلى من الطايم المموري النقيق في الدروس التي قدمتها في كلية فرنسا في الأعوام من ١٩٨٢ إلى ١٩٨٦ ثم نشرت فيما بعد. (١٣) وهكذا عندما يتعلق الأمر بتحليل الاستعمالات الاجتماعية للغة غإن القطيعة مم المفهوم الجرد دللموقف، بين متكلم مثالي ومستمع مثالي وهي نفسها التي، تبخل قطيعة مع نموذج سوسير وتشومسكي، قد فرضت على التفكير في علاقات التبادل اللغوى باعتبارها عددا من الأسواق المددة في كل حالة بواسطة بنية العلاقات بين رؤيس الأموال اللغوية أو الثقافية للمتكلمين وللجماعات التي ينتمون إليها. (١٤) حارات أن أخطو الخطوة الأولى في هذا الاتجاء يتّحليل سوق المنزل الفردي.

CF. P. Boardieu et al. L'économie de la maison, Actes de la recherche en sciences sociales n° 81-82-1990 بورديو وأخرون «اقتصاد المنزل».

وينبغي النظرية العامة لاقتصاد الممارسات التي تنبعث شبيئاً فشبيئاً من تجليل المجالات المُختَلَفَة أَنْ تَتَجِنْب كُلُ أَشْكَالُ النزعة الاختزالية، إبتداء مِنْ أَشْدِهَا شيوعًا والذي يعرفه الجميم أكثر من الأشكال الأخرى وهو النزعة الاقتصادية: إن تحليل مجالات مختلفة (مجال دينى ومجال علمي.. الخ) في الهيئات المختلفة التي تستطيع اتخاذها وفقا للمراحل والتقاليد القومية مع تناول كل منها بوصفه حالة خاصة بالمعنى الصحيح، أي بوصفه حالة شكل بين هيئات أخرى ممكنة هو إضفاء فعاليته كلها على المنهج المقارن، ويقودنا ذلك في الحقيقة إلى فهم كل حالة في فربيتها الأكثر عينية دون الاستسلام للإذعان المتطلف للومعف المكثف لمالة فربية idiographique (حالة معينة لمجال معين)، وإلى بذل الجهد الإحاملة دفعة واحدة بالخصائص اللامتغيرة لكل المجالات وبالشكل النوعي الذي تتخذه في كل منهال الآلبيات العامة ونسق المفاهيم - رأس المال والاستثمارات والمصلحة.. الغ المستخدمة في وصفها . ويعبارة أغرى إن بناء الحالة الخاصة يوصفها كذلك بفرض أن نتجاوز من الناحية العملية وأحدا من هذه البدائل التي يعيد إنتاجها إلى مالانهاية روتين الفكر الكسول وتقسيم «الأمزجة العقلية»، وهو البديل الذي يقابل الممومنات غير البقبئية الخاوية الخطاب الذي ينطلق بواسطة تعميم لا واع وغير متحكم فيه لحالة خاصة والتفاصيل البقيقة اللامتناهيه للبراسة زائفة الاستبعاب والاستنفاد للجالة الخاصية وإلتي يسبب غياب فهمها بوصفها كذلك لا تستطيع أن تكشف لا عما فيها من جزئي خاص ولاعما فيها من كلى شامل. وسنرى أن مثل هذا البرنامج يمكن أن يتضمن ما يتجاوز الحد، فللدخول في كل حالة إلى خصوصية الهيئة التاريخية المدروسة بنبغي كل مرة التمكن من الأدب المكرس لعالم قد عُزل اصطناعيا بواسطة التخصص المفروض سابقا لأوانه ، وينبغي أيضا معالجة التحليل الإمبريقي لحالة تم إعدادها منهجيا مم معرفه أن ضرورات البناء النظري ستفرض على الإجراءات التجريبية كل أنواع المتطلبات التكميلية إلى حد الاقتياد أحيانا إلى خيارات منهجية أو إلى عمليات تكنيكية تخاطر دائما - نظرا للخضوع وضعى النزعة للمعطى كما يقدم نفسه - بأن تظهر عن طريق قلب غريب بوصفها حريات مجانية أي تسهيلات لا تبرير لها(۱۰).

وإن انطباع القوة الكشفية الذي يحققه في الأغلب إعمال مخططات نظرية تعبر عن

<sup>(</sup>a/) استطيع أن أقدم هنا مثال الدراسة عن المجال الجامعي حيث تفرض الضرورة المطلقة لتحديد موقع هذا المجال المتالية التحديد موقع هذا المجال المتالية المجال المتالية المجال المثالة المجال المساللة اللجوم المساللة المجال المساللة الم

حركة الواقع نفسها له مقابل في الشعور الدائم بعدم الرضا الذي تستثيره ضخامة الجهد الضمروري للحصول على العائد الكامل للنظرية في كل حالة من الحالات المدروسة. ويفسر ذلك إعادة البدء، وإدخال التتقيحات مراراً وتكراراً، وفي محاولة تصديرها بعيداً عن منطقة النشأة، بهدف تعميمها بواسطة إدماج سمات تمت ملاحظتها في حالات متفايرة بقدر ماهي ممكنة. وهو جهد يمكن أن يعتد إلى مالا نهاية – إذا لم يكن من الواجب وضع نهاية له قد تكون تعسفية بعض الشيء – مع الأمل بأن هذه النتائج الأولى المؤقتة والتي يتعين مراجعتها سوف تشير بقدر كاف إلى الاتجاه الذي ينبغي أن يترجه إليه علم اجتماعي مهتم بأن يحول المطوح المشروع لإقامة نسق متماسك يحصر داخله المطامح التي تستهدف الشعول من جانبو، والنظرية الضخمة، إلى برنامج للأبنات الإمبريقية المتكاملة والتراكمية بالفعل.

# العقيدة (doxa) الأدبية ومقاومة التجسيد الموضوعي

تضع مجالات الألب والفن والقلسفة عقبات رهيبة موضوعية وذاتية في مواجهة الطابع الموضوعي العلمي، وذلك بلا جدال لأنها تستظل بتوقير كل الذين تدريوا منذ شبابهم الباكر في المختب على القيام بشعائر الأسرار المقسمة الضاصة بالتكريس الثقافي (وليس عالم الاجتماع استثناء من ذلك). ولم يسبق قط أن كان إجراء البحث وتقديم تتائجة بمثل ماهو في هذه الحالة معرضا لأن يدع نفسه منحصرا في الخيار بين عبادة مسحورة وقدح متحرر من الأولمام، ويوجد البديلان في أشكال مختلفة داخل كل مجال من المجالات. بل إن نية إقامة علم المقدس يشوبها شيء من التدنيس والشعور بالانتهاك المقاضع على وجه إقامة علم المقدس يشوبها شيء من التدنيس والشعور بالانتهاك المقاضع على وجه مؤلاء الذين يخاطرون بإقامة هذا العلم إلى مضاعفة الجراح التي يجب أن يحدثها (وأن يغرضوها على أنفسهم) بواسطة مبالغات بلا جدوى يشيع فيها التعبير بدرجة أقل عن يغرضوها على أنفسهم) بواسطة مبالغات بلا جدوى يشيع فيها التعبير بدرجة أقل عن إرادة فرض المعاناة على القارى، (كما يمكن الاعتقاد) ويدرجة أكبر عن محاولة «ثنى العصافي الاتجاد الآخر» التغلب على ألوان المقاومة (الاتهامة التي ينبغي إحداثها التسيس علم مقين منضبط للأعمال الثقافية هي إذن شيء مختلف، وشيء أكبر من قلب منهجي

<sup>(</sup>١٦) هؤلاء اللين يمكن أن أكون جرمة بم يجب أن يقرأوا ما كتبته في تهاية كتابي، التميز (تمت غطاء مارسيل بررست: داريد أن أناضل هذا مستضعاء أعز لنطباعاتي للجمالية محاولا أن أنفع حتى آخر الحدود وأقساها الأمانة الطلبة) فيما يتطق باللذة للنحوذة الرؤية الصافية.

بسيما (١٧) فهى تتضمن تحريلا حقيقيا لأكثر طرق التفكير وممارسة الحياة العقلية شيوعا، 
نوعا من تعليق الحكم epoché (أو الوضع بين أقواس بالنسبة إلى الكثير من الوقائع 
والمعانى والمقولات والقيم كما تذهب فلسفة الظاهريات عند هوسرل في الخطوة المنهجية 
الأولى التخلص من الأحكام السابقة) بالنسبة إلى الاعتقاد المحيط بأشياء الثقافة والطرائق 
المشروعة لتناولها بالدراسة (١٨٠). ولا أعتقد أن من الضروري تحديد أن هذا التعليق للتشبث 
بالعقيدة هو «تعليق» منهجي الحكم، لا يتضمن على الإطلاق قلبا لسلم القيم الثقافية، ولا 
يتضمن بدرجة أقل تحولا عمليا إلى الثقافة المضادة، أو حتى كما يرحب بعض الناس 
باعتقاد أنه عبادة للجهل (لعدم الثقافة)، وذلك على أي حال إلى المدى الذي يحول فيه 
المراؤون الجدد أن يقدموا لأنفسهم شهادة بالفضيلة الثقافية عن طريق تتنيدهم في صيحات 
عالية في زمن الردة بالتهديدات التى تضعط على الفن (أو الفلسفة) وحيث تبد لهم 
التعليلات ذات المقصد الأيقوني (الخاص بالرمزية الفنية) عنفا محطما للأيقونات (التقاليد 
والمعتقدات).

.. .. .:

ويبتى أن التحليل العلمى سيجد تحقيقا شبه تجريبى فى هذه الأنواع من التجارب التلقائية أى الأعمال المحطمة التقاليد، سواء أخذت أن لم تأخذ باعتبارها أفعالا فنية (أن سواء أنجزها فنانون أو بشر عاديون): فهذه الأفعال بوصفها تعليقا عمليا (كفا) للاعتقاد المعتاد حول العمل الفنى أو القيم الثقافية التنزه عن العرض تبرز الاعتقاد الجمعى الذى هو أساس النظام الفنى والنظام الثقافي والذي يتركه النقاد الأكثر راديكالية فى الظاهر دون مساس (١٠)،

<sup>(</sup>٧٧) قدت عرضا مؤقتا أوايا العداري، النجيبة الإجماع حول الجوال الابي والفتي والقسفي كانت بدايتها داخل الشرا نبرات أقيمت في مدرسة العلمي النجيبة الرحال الشراع الرحال التي مقالات الإجماع، ومدرسة العلمي العلمي العلم التقافي والتعلي الطبقي، ووسوق القرارات الرحزية، مناك عدن القراء المعتملية لهذه التصويم بيدر أن أساسيا بمتقادما في أن معا: فهو يقدم قضيتين مركزيتين تنطقان بفشره ريشة المجال وقد تم فيه التصريح ببدن من احدث تقروات عملي مثل كل ما يتغلق بترازاع التضادما أن التي معاد المجال المحتمل ا

<sup>(</sup>٨/) ساتناول فيما بعد تطبل الاحتقاد الكامن في وجها النظر الاسكرلانية والذي يحيط بالأحمال الثقافية، يهم ذاته مثلل في أساس التصديق القامس تماما والشيط بضعون هذه الأحمال برقاد الثاميل إلارادي للؤقت لحم التصديق عد الذي شكل الإنمان القدوي وفقا لكوليد و وهو ديادي إلى قبل التجارب الأكثر خريجاً على للعناد.

<sup>(19)</sup> Cf. D. Gamboni, Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain, Actes de la recherche on sciences sociales, nº49, 1983,P. 2-28

د، جي جامبوني . مغالطات وازدراء - عناصر ادراسة تدمير المقدسات،

وهذا التعليق المنهجي يزداد صعوبة بمقدار مالا يكون التشبيث بالمقدس الثقافي -- فيما عدا الاستثناءات معبرا عنه بشكل أطروحات مصرح بها، ويبرجة أقل مؤسسا تأسيسا عقليا. فلا شيء أكثر ثباتا من النظام الثقافي بالنسبة للمشاركين فيه. فأصحاب الثقافة يحيون داخل الثقافة كما يحيون في الهواء الذي يتنفسونه، ولابد من أزمة ضخمة (ومن النقد الذي يصاحبها) لكي يستشعرها أنهم ملزمون بتحويل العقيدة domp إلى أصولية Ortho إلى فين قطعي dogme، ويتبرير المقدس والطرائق المكرسة لتنميته، وينجم عن ذلك أنه ليس من السهل أن نعثر على تعبير نسقى عن العقيدة الثقافية التي تواصل الظهور مم ذلك دون انقطاع هنا أو هناك.

وهكذا على سبيل المثال حينما يمتدح رينيه ويليك René Wellek و أوستن وارن استن وارن Austin و أوستن وارن Pené Wellek في كتابهما الكلاسيكي جدا «نظرية الأنب» التفسير الشائع جدا براسطة «شخصية الكاتب رحياته (۲۰)، فهذا هو الايمان بالعبقرية الخلاقة التي يقرآن بها على نحو ضمني باعتبارها بديهية، ومعهما بلاشك أغلبية القراء، عاكفين بذلك وفقا الافاظهما على «إحدى المناهج الاكثر قدما والاكثر رسيخا في التاريخ الادبيء تلك التي تتألف من البحث في المؤلف منفوذا في المالة المعزولة (فالوحدانية والتفرد يشكلان صفات «المبدع») عن المبدأ التفسيري للعمل، وبالمثل فحينما استغرق سارتر في مشروع إعادة الإحاطة بالترسطات التي من خلالها شكلت التحديدات الاجتماعية الفردية الفاصة بظوبير، الزم نفعية أن يعزو إلى العوامل وحدها القابلة لأن تُفهم ابتداء من وجهة النظر المتبناة على هذا النحو، / أي إلى الطبقة الاجتماعية المنشأ منكسرة من خلال بنية عائلية، آثار عوامل نوعية تضعط على كل كاتب بسبب انضوائه في مجال فني يشغل موقعا مسودا (خاضما للسيطرة) في مجال السلطة، وكذلك آثار عوامل نوعية تؤثر في مجموع الكتاب الذين يشغلون الماتع نفسها التي يشغلها في المهال الفني.

. . .

إن التحليل الإحصائي الذي يتسلع به أحيانا التحليل الخارجي، والذي يراه المدافعون عن الرؤية «الشخصانية» للإبداع. عموما باعتباره تجليا بامتياز «لنزعة سوسيولوچية لختزالية»، لا يتفادي إطلاقا الرؤية السائدة: ويرجع ذلك إلى أن هذا التحليل يميل إلى اختزال كل مؤلف إلى مجموع الصفات التي يمكن الإحاطة بها على مسترى الفرد مأخوذا في وضعه المعزول، فأمامه كل الفرص – إلا مع وجود يقطة خاصة – لأن يتجاهل أو يلغي الصفات البنيوية المرتبطة بالموضع المحتل داخل مجال ما مثل الدونية البنيوية اكتاب

<sup>(20)</sup> R. Wellek et A. Warren, Theory of Literature, New York, Harcourt, Brace, 2ème éd. 1956. P.75. د. ويليك و ا. أيستن . نظرية الأدب.

القوية إلى أو رسامي الصور التوضيحية التي لا تتجلى عموما إلا من خلال السمات الميزة النوعية مثل الانتماء إلى جماعات معينة أو إلى مؤسسات ومجلات وحركات وأنواع فنية. الغ يتجاهلها التدوين التاريخي التقليدي أو يقبلها كأمور بديهية بون إدخالها في نموذج تفسيري، وينضاف إلى ذلك حقيقة أن معظم المطلع، يطبقون على مجموعات سابقة على التشكل، كما هي حال معظم الكتابات التي يعمل عليها المفسرون البنيويون - مبادي، تصنيف هي نفسها سابقة على التشكل فهم يقتصدون غالبا عند تحليل عملية تكوين قوائم الكتاب الجديرين بالدراسة، فهي في حقيقتها جداول لحائزي الجوائز، يعملون عليها، أي عند تحليل تاريخ عملية تكريس الكتاب وإقامة تراتب بينهم مما يؤدي إلى تحديد نطاق عدد المؤلفين المعترف بهم. وهم يعفون أنفسهم أيضا من إعادة بناء تكوين أنساق التصنيف، وأسماء المجموعات، ويسبب غياب الانظاري نحو مثل هذا النقد التاريخي لانوات التحليل الناريخي يحدث التعرض لخطر البت – حتى نون وعي بذلك – فيما لا يزال مطروحا للنقاش، ورهن النزاع في الواقع نفسه مثل تعريف وتحديد نطاق جماعة الكتاب أي هؤلاء وهذلاء وحدهم الذين لهم الحق بين «الكتاب» في أن يقواوا عن أنفسهم أنهم كتاب.

## المشروع الأصلى السارترس خرافة تأسيسية

ولكن سارتر سلط الضوء بنظريته عن «المشروع الأصلىء على افتراضات مسبقة أساسية في التطيل الأدبى بكل أشكاله، وهو المنقرش في تعبيرات اللغة العادية، وخاصة كلمات مدن قبل» «منذ ذلك الوقت» «منذ صباه المبكر» العزيزة على كتاب السير الشخصية(٢٠).

ومن المعتقد أن أي حياة هي كل متكامل، مجموع متسق موجّه وأنه لا يمكن فهمها إلا بوصفها التعبير المتكامل عن مقصد ذاتي وموضوعي يتبدى في كل التجارب وخاصة أكثرها قد ما . ويالاستفادة من الوهم الراجع إلى الوراء الذي يعمل على تكوين الأحداث النهائية كغايات لتجارب أن تصرفات لبتدائية، ومن إيديولوجية ألموبة أن القدر السابق التي يبدن أنها تعرض نفسها على الأخص في حالة الشخصيات الاستثنائية التي ينسب إليها بطبية خاطر بصيرة تكهنية، يتم الإقرار على نحو مضمر بأن الحياة إذ تُنظم بوصفها قصة أن تاريخا تجرى ابتداء من أصل أن منشأ يُعهم باعتباره نقطة انطلاق وباعتباره علّة أولى

<sup>(</sup>٢٧) هي اللغة العادية تكون الحياة مجموع أحداث وجود فردى دونما انقصال منظورا إليه بوصفة تاريخا دورياية ذلك التاريخ، وهي تصف الحياة باعتبارها طريقا، مبلنا بمناقي طرقه وشيكاته أن باعتبارها مسيرة أو مسارا يظمه الله وينبغي قطعه، شرطا في مساق، أو سبيلا، أن رحلة أو مصافة أن انتقالا خطيا وحيد الاتجاء ونشمت ربداة أربائيا في العياق) ويراطر وغاية بالمثني الأورج إغرض وغاياتي وبعداً رشق طريقه مناه تجيع في الحياة، فهاية القصة.

فى آن، معا أن بالأحرى باعتباره مبدأ مولَّدا، وتجرى حتى نهاية ما تكون أيضا هدفا(٢٣). وتلك القلسفة للضمرة هى التى نفعها سارتر إلى حالة التصريح بأن رضع الرعى الصريح بالتحديدات المتضمنة فى موقع لجنماعى مبدأ لكل الوجود مع «الشروع الأصلى».

. . . .

كتب سارتر فيما يتعلق باللحظة الحرجة من حياة فلوبير وهي السنوات مابين ١٨٣٧ - ١٠٠ التي حللها تحليلا مطولا بوصفها بداية أولى مفعمة بكل التطور اللاحق، أن نوعا من الكرجيتر السوسيولوجي (أنا أفكر على نحو بورجوازي إنن أنا بورجوازي»)، : «ابتدا» من المركب ولي التوريد على تحو بورجوازي إنن أنا بورجوازية (كابدها) داخله وضارجه باعتبارها طبقته الأصلية [...]. وينبغي علينا شعر بالبورجوازية (كابدها) داخله وضارجه باعتبارها طبقته الأصلية [...]. وينبغي علينا الأن أن نتعقب من جديد حركة هذا الاكتشاف العافل بالعواقب (٢٣١٪. ان مسار البحث نفسه في حركته المزبوجة يعبر عن فلسفة السيرة الشخصية هذه التي تري الحياة تعلقبا ظاهريا من الأحداث في نهاية الأمر، بما أنها بأكملها محتواء بالقوة (كامنة) في الأردة التي كانت نقطة انطلاقها: «ينبغي علينا لتوضيح الأمور أن نقطع مرة ثانية من جديد تلك الحياة من المراهقة إلى الموت مسئول الأردة – ١٨٣٨ – ١٤٤٨ – التي تحتوي بالقوة على كل خطوط القوة في هذا المسير(١٤)».

. . . .

عند تحليل سارتر الفلسفة الماهوية essentialisto (القائلة بأن ماهيات الأشياء العميقة الأبنية هي الزمان) والتي بدا له أن فلسفة المنبسة المنافية المنبسة المنافية المناف

نفس المسر من ١٩٣٥ - ١٩٤٥ (24) المسر من ١٩٣٥ - (24)

<sup>(</sup>۲۷) وهناك مثال التقينا به حنيثا لهذه الناسفة في السيرة الشخصية: داقد حارات [..] أن أقدم حياته (جزما منها كبداية) باعتبارها كلا قابلا للتعقل، باعتبارها مجموعا متناسقا يمكن أن نميز فيه وحدة ما، أو باعتبارها تطور روح مسيطرة ( (Deimon ) مثل التي وصفها جوته في قصيدة يفضلها فتجتشتين،

B. Mc Guiness, Wittgenstein, Les Années de jeunesse, 1889 - 1921) t.l Trad Fr. de Y.Tenenbaum. Paris, Ed du Scuil 1991. P11. بالمبال جينيس. تفتيشتين سنوات الشباب 23) J.P. Sartre, " La Conscience de Classe chez Flaubert, Les Temps modernes, No 240-1966. P. 1921.

T.P. Sarire, "La Conscience de Classe chez Plautell, Les Tellips Indocules, its 24-4-4-23) [22] (23-

الزمنى: فعنذ ظهررها الديه دخل مفهوم البورجوازى فى عملية تفكك دائم، كما كانت تحرلات البورجوازى الفلروف تعمل على بروز هذا البورجوازى الفلروف تعمل على بروز هذا التحول أو ذاك من بين التحولات والأطوار، واكن ذلك يستمر لحظة فحسب وعلى الأساس المعتم لعدم تمايز متناقض. فعند السابعة عشرة أو عند الفمسين كان ضد الإنسانية بأسرها[..]، وكان عند الرابعة والعشرين كما كان عند الخامسة والأربعين يأخذ على البورجوازى أنه لا يتشكل داخل طبقة ذات امتيازات(٢٠٠).

وينبغى أن نقراً في «الوجود والعدم» الصفحات التي خصصها سارتر «اسيكولوجية فلوير» حيث بذل قصاري جهده ضد فرويد وماركس مجتمعين لكي يخلِّس «شخص» المدع من كل نرع من أنواع «الرد» وألاختزال إلى العام أو الجنس (بالمنى المنطقة) أو الطبقة، ولكى يؤكد تجاوز الأنا (أو الذات) في مواجهة كل عنوان من جانب الفكر التكويني (التوليدي ولكى يؤكد تجاوز الأنا (أو الذات) في مواجهة كل عنوان من جانب الفكر التكويني (التوليدي «ماكان يسميه أرجيست كونت بالمادية وتعنى عنده تفسير الأعلى بالأدني» (٢٠). وفي نهاية هذا «البرهان» المطول والذي أثبت فيه على وجه الخصوص أن كل الوسائل صالحة عنده لانقاذ معتقداته النهائية، يدخل سارتر هذا النوع من المسخ المفهومي أي التصور الذي يهدم نفسه بنفسه عن «المشروع الأصلي» وهو الفعل الحر الواعي الخلق الذاتي والذي بواسطته يحدد الخالة لنفسه مشروع حياته، ويهذه الخرافة المؤسسة للإيمان بخالق بشرى لم يخلقه أحد الخالة الذاتي والذي بواسطته إلى نظرية التطور)، يسجل سارتر في منشأ كل وجود إنساني نوعا من الفعل الحر الواعي التقرير (وهي مماثلة في وضعها بالنسبة إلى مفهوم التطبع لوضع سفر التكوين بالنسبة إلى نظرية التحرير، يسجل سارتر في منشأ كل وجود إنساني نوعا من الفعل الحر الواعي التقرير الذاتي المصير، نوعا من المشروع الأصلي بلا أصل، يتضمن كل الأفعال اللاحقة في الاختبار الافتتاحي (التشيني) لحرية خالصة، وينتزع هذه الأفعال اللاحقة في بواسطة هذا الإنكار المتعالى – على تحد نهائي

وهذه الأسطورة عن الأصل التى تستهدف تحدى كل تفسير بواسطة الأصل، لها ميزة تقديم شكل صريح، ومظهر تبرير نسقى للإيمان بعدم قابلية الوعى للرد أو الاختزال إلى أى من التحديدات الضارجية بلجمعها، وأساس للمقاومة التى تستثيرها العلوم الاجتماعية، ورغبتها في «الطابع الموضوعي وبالاختزالي» ولكن الخطر حتمى النزعة الذي تجعله تلك العلوم ضاغطا دوما لم يبلغ تلك الدرجة من خطورة التهديد إلا حينما وصلت العلوم بغطر ستها العلمية إلى حد اتخاذ المثقفين أنفسهم مؤضوعا لدراستها.

<sup>(25)</sup> الخاص المسدر عن 1950 من المسدر عن 1960 - 1961 المسدر عن 1960 - 1961 (26) [76] (26) J.P. Sartre, L'Être et le Néant, Paris, Gallimard, 1943, P. 643 652. et spécialement P. 648.

وإذا كان تتكيد عدم قابلية الوعى الاختزال هو أحد الأبعاد الأشد ثباتا لفاسفة مدرسى الفاسفة فإن ذلك يرجع بلا جدال إلى أنه يشكل طريقة لتعيين الحدود – والدفاع عنها – بين ما ينتمى إلى الفلسفة انتماء أصيلاوما يمكن أن تتركه لعلوم الطبيعة والمجتمع، ومن ثم وجدنا كارو Caro في الدرس الافتتاحى الذي قدمه في السوربون عام ١٨٦٤ يقبل أن يتنال للعلوم الوضعية عن الظواهر الخارجية شريطة الموافقة معه مقابل ذلك على أن عنوال الموربون عام ١٨٦٤ يقبل أن على المدور الوعى يتعلق بنسق أعلى من الوقائع ومن العلل التي لا تخرج عن السيطرة الفعلية للحمية العلمية قحسب بل عن كل سيطرة ممكنة لها أيضا (٢٠١)، إنه نص نوراني، يظهر لنا أنه ما من شيء جديد تحت شمس الفلسفة وأن مدافعينا الجدد عن الحرية والفرد والذات في قتالهم مع الملدية والمتمية بهيفو سن دون أن يعرفوا ذلك دائما – إلى الدفاع عن تراتب ما، وأن الاختلاف في الطبيعة أو الجوهر الذي يفصل الفلاسفة عن كل المفكرين اللين يشخصون غالبا بأنهم دعلمويون، أو دوضعيون، لم يكتفوا بالمجاهرة برد الأعلى إلى الانتي وبالنصف وبالنصفة لدى علم الاجتماع والفلسفة إلى حد أن اتخذوا من التخصص الاسميم موضوعا بواسطة قلب لا يمكن احتماله للنظام الشائية للى الراسم.

.. .. ..

بعد أن أعلن نيتشه عن موت ما أسماه الله، أخذ الخالق الذي لم يخلقه أحد (الفنان المبدع) مكانه، فهذا الذي أعلم عن هذا الموت انتحل نناسه كل صفات الله(٢٠).

وإذا كان صحيحا - كما رأى سارتر نفسه بوضوح - أن الروائى المديث من أمثال چريس وفوكنر أو فرجينيا ولف قد هجر وجهة نظر الراوى كلى المعرفه كاته إله، فإن رجل 
الفكر لم يوبان النفس بسهولة مماثلة على مغادرة هذا الموقع الأسمى، ويإعادة المعالجة في 
سجل مختلف الرفض الهوسرلى لكل تكوين أو توليد الذات المطلقة المتطقية داخل نوات 
حادثة (موجودة بعد عدم) Contingents تاريخية، نجده يخضع «المبدعين» في شخص 
ظويير لاستجواب زائف الراديكالية (الجذرية) خاص بتعيين حدود كل إسباغ الموضوعية،

<sup>(27)</sup> Cf. C. Becker, "L'offensive naturaliste" in C.Duchet (éd) Histoire littéraire de la France, LV, 1848-1917 -Paris, Éditions Sociales, 1977, P.252

بيكر هجوم الذهب الطبيعي في مجموعة تاريخ أدبى لفرنسا.

<sup>(</sup>۲۸) لم يعنظ الكتاب الصغير لسارتر في شبابه عن بيكارت بقراءة مثانية، وهو الكتاب الذي يقترح فيه سارتر تفسيرا جديدا أر على الأممع تثويرا النظرية النيكارتية في الحرية، ومدار الأمر ليس أكثر أن أقل من إرجاع الحرية الجذرية في خلق المقانة والقيم الأبدية التي خصر بها بيكارت إلله إلى الإنسان.

<sup>(</sup>J.P. Sartre, Descartes, Genève, Traits, Paris, Trois Collines, 1946, P.9 - 52.

<sup>(</sup>ج. بسارتر، دیکارت، من ۹ – ۲ه)

ويدلا من إضفاء الموضوعية على قلوبير (اتخاذه موضوعا خارجيا عن طريق اضفاء الموضوعية على الموقع اضفاء الموضوعية على الناف الإجتماعي الذي يعبر عن نفسه من خلاله، والذي رسم فلوبير نفسه لذلك الإضغاء مخططا موضوعيا (في «التربية العاطفية» خاصة) اكتفى سارتر بأن اسقط على فلوبير، في حالة لم تتلق تحليلا، تمثلا مستوعبا «شاملا» لألوان القلق المرتبطة نوعيا على فلوبير، متمشيا بذلك مع هذا الشكل من النرجسية عن طريق الوكالة الذي يُعتقد عادة أنه الشكل الأسمى «للاستيعاب» (الشمول).

وكيف أفلت منه أن فلوبير الذي يصفه باعتباره أصغر الأبناء، وأبله العائلة هي أيضا 
باعتباره كاتبا أبله العائلة البورجوازية؟ إن ما يعوق سارتر عن الفهم هو -- على تحو ينطوى 
على مفارقة -- ذلك الذي يشترك فيه مع ما يتظاهر بفهمه، ذلك الذي لم يحط به التفكير 
المغروس في موقعه ككاتب والذي يتسرب منه بطريقه ما في تحليل ذاتي يمارس وظيفة 
الشكل الاسمى من «الإنكار»، ويعبارة أخرى إن العقبة التي تمنعه من رؤية ومعرقة الموامل 
القالة الحقيقية في تحليله لفلوبير هي الموقع المتناقض للكاتب في العالم الاجتماعي، وبدقة 
اكثر في مجال السلطة، وداخل المجال الثقافي باعتباره عالم إيمان تتوك فيه بطريقة 
تصاعدية صنمية «الخالق» أو «المبدع» - وهذا على وجه الدقة هو كل ها يربطه بهذا الموقع 
تصاعدية صنمية «الخالق» أو «المبدع» - وهذا على وجه الدقة هو كل ها يربطه بهذا الموقع 
للكاتب وما يشترك فيه مع فلوبير، ومع كل الكتاب الكبار والصغار في الماضر 
وكذلك مع معظم القراء الذين هم مهداري لمنحه ما يمنحه لنفسه، وما يمنحه لهم في المرة 
نفسها في الظاهر على الأقل.

إن وهم كلية القدرة لفكر جدير بأن يكون الأساس الوحيد لنفسه يشترك بلاشك مع نفس الاستعداد للطموح إلى سيطرة بلا شريك على المجال الثقافي، وإن تحقيق الرغبة في كلية القدرة وفي الوجود في كل مكان وهي التي تقدم تحريفا المثقف الشامل القادر على الانتصاد في كل الأنواع الفكرية وفي هذا النوع الأسمى الذي هو النقد الفلسفي للأنواع الأخرى، لا يمكن إلا أن يشجع تفتح وإندهار كبرياء (الكلمة اليونانية تعنى كبرياء الأطل في المنساة التي تدفعه إلى تحدى الأقدار) المفكر إلمطاق، دون حدود أخرى إلا تلك التي تفرضها حريته بكل حرية على نفسها، ومن ثم يصبح مهية لانتاج تعبير مثالي عن اسطورة الحمل بلا بنس(٢٤).

ولا يستطيع المفكر المطلق الذي يقع ضحية لانتصاره أن يوطن نفسه على البحث في نسبيه مصير متعلق بالنوع ويدرجة أقل في العوامل النوعية القادرة على تفسير الخصائص

<sup>(</sup>٣٩) يوجد في ملحق هذا الكتاب تحليل لوقع مصار جان بول سارتر يقدم عناصر لقهم وقائع واسباب استعداده تقديم تعبير مثالي عن الدفاع عن اسطورة الثالق الذي لم يخلقه أحد (التي تلقت عديدا من المساغات طوال تاريخ اللاسفة).

المتفردة لتجربته عن هذا القدر المُشترك، عن المبدأ الحقيقى لمارسته وخاصة للكثافة شديدة التميز التي يحيا بها الأوهام المُشتركة وينطق بها والتي ينفعه إليها حلمه المُسم بالهيمنة.

أن سارتر هو واحد من مؤلاء النبن وفقاً لصيغة مارتن لوثر «يرتكبون المطبئة بنسالة» ويمكن أن يُشكر له تسليط الضوء بإعطاء صباغة صريحة للافتراض المسيق (المضمر) المّاس بالعقيدة الأدبية الذي يدعم منهجيات متباعدة في الدراسات الجامعية وحيدة الموضوع على طريقة لانسون Lanson (جوستاف لانسون أستاذ الأدب الغرنسي ١٨٥٧ -١٩٣٤ صاحب منهج تاريخي مقارن) أي يدرس الانسان والعمل الأدبي، أو تحليلات النصوص المطبقة على شذرة واحدة من عمل مفرد (قصيدة القطط لبودلير في حالة باكويسون وليفي ستراوس حيث قدما تحليلا بنيوبا) أن أعمال مؤلف واحد أن دتي مشروعات التاريخ الاجتماعي للفن أو الأدب التي تحكم على نفسها باستهدافها تبرير عمل ما انطلاقا من متغيرات سبكولوهية واجتماعية متعلقة بمؤلف مفرد، بأن تغفل ما هو جوهري. وكما يوضح جيدا مثال السيرة الشخصية منظورا إليها باعتبارها تكاملا استرجاعيا لكل التاريخ الشخصي «للميدع» في مشروع جمالي خالص، فإن الجهد الضروري لإزالة العقبات أمام البناء المطابق المحكم للموضوع أي إعادة بناء تكوين أو ميلاد مقولات الأدراك اللاواعية التي من خلالها استغرق في التجرية الأولى ليس إلا عين الجهد الذي لا غنى عنه لإعادة بناء تكوين مجال الانتاج الذي يتحقق فيه هذا التمثل. ومن الواضع في المقيقة أن الاهتمام بشخص الكاتب والفنان بزداد بالتوازي مع اكتساب مجال الانتاج الاستقلال الذاتي ومم الارتفاع المقترن به لوضم المنتجين.

فالتمثل الكاريزمى للكاتب بوصفة دميدعاء يؤدي إلى أن نضع بين قوسين كل ما يوجد مغروسا في موقع المؤلف داخل مجال الانتاج وفي المسار الاجتماعي الذي يقوده إليه: فمن ناحية هناك تكوين رينية الميز الاجتماعي، النوعي تماما، الذي يلجه دالمبدع»، ويتشكل فيه بوصفه مبدعا، كما يتشكل فيه بوصفه مبدعا، كما يتشكل فيه بوصفه مبدعا، كما يتشكل فيه مشروعه الإبداعي نفسه، ومن ناحية أخرى هناك تكوين الاستعدادات التي هي في أن معا تتعلق بالجنس والنوع (من الناحية المنطقية) وعامة وفردية التي أدخلها إلى هذا الموقع. إن إخضاع المؤلف والعمل المدروس دون تساهل لإضفاء الموضوعية (ومعهما نفعة واحدة إخضاع مؤلف الطابع الموضوعي)، والتخلي عن كل بقايا النرجسية التي تربط بين المحال (بالكسر) والذي يتناوله التحليل، مما يحد من مدى التحليل هي الشروط التي على أساسها يمكن تأسيس علم يدرس الأعمال الثقافية ومؤلفيها.

# وجفة نظر تيرسيت Thersite والقطيعة الزائفة

ولكن العالم الثقافي ينتج أيضا صورا أقل افتنانا بنفسه وبمهمته. ويمكن أن يتعرض

المرء لاغراء أن يعطى الكلمة لكل المواطنين العاديين في جمهورية الاندائيه ولمي المفعورين وإلى النبيط النبيط

وعلى هذا النحو بون شك مضى صحفى مهتم وبالمضوعية هى أحد هذه التحقيقات عن المثقفين التي تتجه كما يحدث كثيرا هذه الأيام إلى إثبات ونهاية المثقفين». وحينما وضع شرفه المهنى رهنا باستجواب الذين يقعون في الصفوف الأمامية والخلفية بطريقة لا تعرف التمييز بينهم، بين هؤلاء الذين كان ينبغى على نحو مطلق استجوابهم وهؤلاء الذين كانوا يربون على نحو مطلق استجوابهم وهؤلاء الذين كانوا في حاجة إلى أن يريد ذلك تسوية تلفى الاحتلافات وتتلام تماما مع مصالح وضعه التي تميل إلى النزعة النسبية وليس هذاك إطلاقا مثقف كبير في اعتبار الصغار وربما على الاخص في اعتبار الصغار وربما على الاخص في اعتبار كل النين يصيرون مسوقين وهم يشغلون موقعا خاضعا للسيطرة في المالم، إلى أن يزاولوا فيه سلطة من مرتبة أخرى: فمقابل جزء من سلطتهم على المنتجين الماكفين على فن مواصلة وإنكاء المنافسة التي تواجههم، ولكونهم في وضع يمكنهم من المجالس المعدة لهذه الفاية) فسيكونون في مرصد ملائم لاكتشاف التناقضات ونقاط الضعف أل التنبيل من مسافة أبعد.

ومعنى ذلك أن المناطق المسودة (الضاضعة للسيطرة) في مجال الإنتاج الثقافي تظل مأهولة دوما بنوع حقير من النزعة المعادية للثقافة. وينفجر ذلك العنف الذي كان قد احتواؤه، في وضح النهار على رؤوس الأشهاد بمناسبة الأزمات الكبرى للمجال (مثل ثورة المثكا التي استحضرها فلويير بكل بقة) أو ابتداء من نشوء أنظمة عازمة على ترويض للفكر الصر (وتشكل النازية والستالينية حدا لها)؛ ولكن يحدث أيضا أن يظهر في المقالات الهجائية الرائجة حيث يسلح الاستياء من المطامح المخفقة والأوهام الضائعة، أو لللل من الادعامات الوصولية، النزعة السوسيولوجية المغرقة بوحشية في الطابع الاختزالي من أجل تدمير أو الانتقاص من – الانتصارات الاكثر بعدا عن الاحتمال للفكر الحر.

ولكن الطوابع الموضوعية للعبة الثقافية التى تلهم هذه الأمواء الثقافية تبقى بالضرورة جزئية، ومعياء إزاء ذاتها: فالنقمة على الحب المففق تعفع الى قلب الرؤية السائدة، بفرض صبغة شيطانية على ما كان محلا للتآليه، ولأن الذين ينتجونها ليسوا أهلا لفهم اللعبه بوصفها لعبه، ولأن الموقع الذي يشغلونه، ولاتكشفات الفضح» والإدانة فيها جميعا دنقطة عمياءه ليست إلا نقطة (وجهة) النظر التي يجرى التناول إنطلاقا منها، ويما أنها لا تستطيع أن تكشف شيئا عن أسباب وعن مبررات وجود التصرفات المستهدفه، التي لا تظهر إلا للرؤية الشاملة للعبة، فلن تزيد عن الكشف عن مبررات وجودها هي الخاصة.

وفي المقيقة إن من الممكن توضيح أن الفئات المختلفة لأنواع نقد العالم الثقافي التي 
تتولد داخل هذا الكون المصغر تدع نفسها بسهولة تتطق بالفئات الكبرى للمواقع والمسارات 
دلخل هذا العالم: فالنقد المتعالى المتخلص من الافتتان لدى النزعة العادية للثقافة في 
المجتمع الصالح (ونمونجه هو بلا جدال كتاب «أفيون المثقفي» لريمون أرون ضد الماركسية 
وافتتان المثقفين بها) يضع نفسه في معارضة الجدال الشرس من جانب النزعة الشعبوية 
المعاديه للثقافة في صيفها المتنوعة، مثل المسافة الارستقراطية للمثقفين المحافظين 
المندرين من البورجوازية الكبيرة والمعترف بهم منها، والمزودين أيضا بشكل من التكريس 
الداخلي يقابل هامشية «المثقفين الشبيهين بالبروليتارياء المنحدرين من البورجوازية 
الصغيرة(٣٠).

وإن إضغاء الطابع الموضوعي جزئيا على الجدال أو على المقالة الهجائية هو عقبة رهيبة بقدر مماثل للطف النرجسي في النقد الإسقاطي. فهؤلاء الذين ينتجون أدوات القتال هذه موهة في شكل أدوات التحليل ينسون أنه ينبغي تطبيقها أولا على ذلك الجزء منهم أنفسهم معهد في شكل أدوات التحليل ينسون أنه ينبغي تطبيقها أولا على ذلك أنهم مؤهلون لأن يحددوا الذي يشارك في الفئة التي تجسدت موضوعيا، ويفترض ذلك أنهم مؤهلون لأن يحددوا موقعهم وموقع خصومهم في فضاء اللعبة، حيث تنولد رهاناتهم، ولأن يكتشفوا من ثم نقطة النظر التي هي أساس نظرهم وأخطائهم الفلحشة، نفاذ بصيرتهم وعماهم. إن الضطأ (أو النظر التي هي أساس نظرهم وأخطائهم الفلحشة، نفاذ بصيرتهم وعماهم. إن الضطأ (أو النظر التي هي أساس نظرهم وأخطاع)، وإتملك أداة للتجسيد الموضوعية الجزئية، أو بالأحرى، أداة للتجسيد الموضوعية التلقائية، تنقطع عن كل النقاط المعياء التي تتضمنها هذه التجسيدات، الموضوعية التلقائية، تنقطع عن كل النقاط العمياء التي تتضمنها هذه التجسيدات، ولمصلح التي تشتبك معها دون استثناء «لمعرفة من النوع الأول»، يسلم البلحث نفسه لها طوال استغراقه في المجال بوصفه ذاتا إمبريقية، وينبغي بناء هذا المحل للتعايش (بوصفه كذاك) بين كل النقاط التي يتحدد انطلاقا منها قدر مماثل من نقاط (وجهات) النظر المختلفة كذاك) بين كل النقاط التي يتحدد انطلاقا منها قدر مماثل من نقاط (وجهات) النظر المختلفة والتنافسة، والتي ليست مرى المجال (الفني أن الادبي أن القلسفي... النم)

<sup>(</sup>٣٠) يوجد في ملحق الفصل الثاني تحليل للاستعدادات الإخلاقية والسياسية الفنتين الكبيرتين من الفطاب المحافظ التعلقين بمواقع بمسارات الذين ينتجونهما .

### حيز نقاط (وجمات) النظر

معنى ذلك أنه ليس من المستطاع الأمل في الخروج من حلقة الطوابع النسبية، التي يضعفى كل منها طابعا نسبيا على الآخر تبادليا، على غرار الانمكاسات التي تعكس نفسها إلى مالا نهاية، إلا بشرط أن نضع موضع التطبيق مبدأ الانعكاسية، وأن نحاول أن نبنى على نحو منهجى حيز وجهات النظر المكتة إلى الواقعة الأدبية (أو الفنية) الذي يتحدد بالنسبة إليه منهج التحليل المزمع تقديم (١٦).

ولا يستهدف تاريخ النقد الذي أريد تقديم مخطط أولى له هذا إلا محاولة أن أدفع إلى مستوى الوعي عند الذين يكتبون هذا النقد وعند قرأئه مبادى، الرؤية والتصنيف التى هى مستوى الوعي عند الذين يكتبون هذا النقد وعند قرأئه مبادى، الرؤية والتصنيف التى هى أساس المشاكل التى يطرحونها على أنفسهم، والحلول التى يقدمونها لها، وهو يعمل على أن يكتشف على الفور أن المواقف المتخذة من الفن والأدب هى مثل المواقع التى تولد فيها هذه المواقف تنظم نفسها بواسطة أزواج «ثنائيات» من التضادات، موروثه في الأغلب من ماض من الجدال، ويُنظر إليها باعتبارها نقائض antinomie رتناضات في المبادىء المقلة وفي القوائين عند تطبيقها إلا يمكن تجاوزها، ويدائل مطلقة يستبعد كل منها الآخر، بلغة الكل أو لا شيء، تشكل بنية الفكر كما تسجنه أيضا في سلسلة من مازق الاختيار الزائفة. وأول تقسيم تصنيفي هو الذي يقيم تعارضا بين القراءات الداخلية (بمعناها عند دى موسير وهو يتكلم عن واللغويات الداخلية» باعتبارها نسقا مكتفيا بذاته) أي (الشكلية التي ترجع سوسير وهو يتكلم عن واللغويات الداخلية» باعتبارها نسقا مكتفيا بذاته) أي (الشكلية التي ترجع تدرس الشكلي) أؤ الشكلانية (المنتمية إلى المنهب الشكلي). والقراءات الخارجية التي ترجع إلى مبدىء شارعة وتقسيرية خارجية بالنسبة إلى المعل نفسه مثل العوامل الاقتصادية والاعتماعة. والاعتماعة.

.. .. ..

وأنا أرجو التسامح مع هذا الاستحضار لعالم المواقف المتخذة في شأن الأدب، ومع حرصى على التشبث بما يبدو لي جوهريا، أي بالمباديء التأسيسة المصرح بها المضمرة، فأنا لن أسط أمام الأنظار كل ترسانه المراجع والاستشهادات التي كانت ستعطى لتدليلي قوته الكاملة فأنا على الأخص قد اختصرت إلى ماييدو لى الجوهر الحقيقي تلك النظريات

<sup>(</sup>٣١) الرمسول حتى نهاية النبع الذي يفترض بيبهها وجود علاقة قابلة للتمقل بين اتخاذ المراقف والمواقع داخل الجهال ينبغي تصيد الطهربات السرسيولوجية اللازمة لفهم كيف يفرزع الحالون الخطلون بين الداخل (المقاريات) المشطقة في هالة متهيئة من حوال متعين، وللذا من بين النامج المنطقة الممكة يستحويون على هذا النبهم يدلا من ذاك، وسيجد القاريء، بعض عناصر تحديد العلاقات هذا في التحليل الذي قمته المسلجلة بين ريلان بارث (النبهج التشيري، الجديد) ويرمون بيكل (Pimo academicus) بدونون نوع الانسمان الاكاديمي Homo academicus وخاصة في تعقيد الملحة الثانية ١٩٨٦).

التى تشبه نظريات علم العلامات Sémiologie، والتى لا ترتكب أى أشم بالإفراط فى الانساق والمنطق، بحيث من المستطاع دائما أن نجد فيها إذا بحثنا جيدا شيئا ما يمكن أن يستخدم فى معارضتى. وبالإضافة إلى ذلك فإن منهج تحليل الأعمال الذى أقترحه يتم بناؤه فيما يتعلق بالمجال الأنبى والمجال الفنى فى آن معا (وكذلك بالمجالات القانونية والعلمية) بحيث يجب على دلوحتى، عن المنهجيات الممكنة لكى تصير كاملة حقا أن تشتمل على التقالد السارية فى دراسة التصوير، أى إروين بانوفسكى وفريدريك انتال Antia أن إرنست جومبريتش Gombrich (وغزخ الفن البريطانى من أصل نمساوى الذى يهتم بالمجانب التقلية فى الابداع وبور سيكولوجية الادراك العس فى التلقى) ورومان ياكريسون ولوسيان جومان (بنيوية توليدية) وليو سبيتزر Spitzer (تؤيل قائم على تحقيق) فى دراسة الادراك

4 4 4

والتقليد الأول في شكله الأكثر انتشارا ليس إلا العقيدة Doxa الأدبية التي سبق الاستشهاد بها، فهي تضرب بجنورها في المنصب المهنى والسجية المهنة المعلق المحترف على النصوص (أدبية أو فلسفية، وقد تكون في أوقات أخرى دينية)، وهناك تصنيف معين ينتمي إلى العصر الوسيط يضم تقابلا بين القاريء Docto وبين منتج النصوص auctor. إن هواسفة القرارة الكامنة في ممارسة «القاريء» لأنها تجد تشجيعا من السلطة وأنواع روتين المؤسسة التعليمية التي قد تكيف معها تماما، ليست في حاجة إلى أن تشكل نفسها في سلسة كتابات مذهبية، باستثناء بعض الاستثناءات النادرة (مثل مدرسة «النقد الجديد» في التقليد الألماني (ابتداء من هاينجر وجادامر التي تختلف عن النقد الجديد في احتفائها بالتاريخ اللغوى والمعرفي وبالقاري،) تبقى غالبا في المالة المضمرة وتستيم نفسها بعيدا عن الانظار، تحت الأرض خارج (أو عبر) التجديدات الظامرة الطقوس الاكاديمية على غرار القراءات «البنيوية» أو «التخديد» المارج (أو عبر) التجديدات الظامرة الطقوس الاكاديمية على غرار القراءات «البنيوية» أو «التخديك» التصويص باعتبارها مكتفية بذاتها تماما (الانكيكية التصويص باعتبارها مكتفية بذاتها تماما (۱۳)، واكتها تستطيم كذلك أن تقتمد على «التخديك» التصويص باعتبارها مكتفية بذاتها تماما (۱۳)، واكتها تستطيم كذلك أن تقتمد على «التخديك» التصويص باعتبارها مكتفية بذاتها تماما (۱۳)، واكتها تستطيم كذلك أن تقتمد على

<sup>(</sup>٢٧) نجد دفاعا عن مدرسة النقد الجديد ضد أنواع النقد الذي تعرضت له (يخاصة نزعتها البمالية الفقية المسلوة المسلوة عن مدرسة إلى المسلوة المسلوة عن مدرسة رينية ويليك المغرنة والنقد المسلوة عن الخديدة والمستود المسلوة المسلوة

التعقيب على قوانين القراءة المحضه التى وجدت تعبيرا عنها داخل المجال الأدبى نفسه عند 

ت.س. إليوت The Sacred Wood الخابة المقسسة The Sacred Wood (حيث يوصف العمل 
الأدبى بوصفه ذاتى الفاية Autotélique فالعمل الأدبى لا غاية له إلا أن يوجد دون غرض 
تعليمي أن أخلاقي أو.. الغ)، أن عند كتاب المجلة الفرنسية الجديدة NRF (مجلة أدبية شهرية 
أسست عام ١٩٠٩ وانقطع صدورها ما بين ١٩٤٢ و ١٩٥٧ ثم عاربت الصدور وكان من بين 
مؤسسيها أندرية جيد) وعلى الأخص بول فاليرى أو على مزيج رخر من الخطابات حول 
الفن مستمدة من كانط على أيدي إمجارين Roman Imgarden (وهو منظر ينتمي إلى 
فلسفة الظاهريات) والشكلانين الروس ويتيويي مدرسة براغ كما هي الحال في كتاب نظرية 
الأدب تأليف رينيه ويليك وأوستن وارن وهما يزعمان الكشف عن ماهية اللغة الأدبية (الخاصة 
بتداعي المعاني أن التعبيرية) تحديد الشروط الضرورية للتجربة الجمالية.

وهذه المداخل أو المقاريات في تناول الواقعة الأدبية ليست مدينة بشمولها الظاهري إلا لحقيقة أنها مدعومة في كل مكان تقريبا بواسطة المؤسسة المدرسية لتعليم الأدب، أي لأنها تمد جذورها في الملخصات أو المراجع textbooks (بإلانجلزية) (مثل مجموعة المقالات التي کتبها کلینٹ بروکس Cleanth Brooks وروبرت بن وارن Robert Penn Warren بعنوان فهم الشعر Understanding Poetry التي سادت داخل الكليات الأمريكية زمنا طويلا بعد سنة نشرها في ١٩٣٨)، وكذلك داخل عادات التفكير للأساتذة الذين يجدون فيها تبريرا لمارستهم قراءة النصوص المنزومة من سياقها . ومن المكن رؤية الدليل على علاقة السبب مالنتيجة هذه في التماثلات التي يمكن ملاحظتها بين للمارسات و «النظريات» التي تنبثق كانها اختراعات متواقته في مؤسسات مدرسية تنتمي إلى أمم مختلفة. ويخطر في ذهني هنا «الشرح التحليلي» المفصل أو القراءة الدقيقة المحكمة Close reading للأشعار التي تفهم باعتبارها «بنية منطقية متسقة» ونسيجا موضعيا التي ينادي بها جون كرو رانسوم John Crowe Ransom). (من رو)د مدرسة النقد الجديد)، وعلى نطاق أوسع تصريحات الايمان الأيس التي من بالرحصر بقدر مالا بمكن التمييز بينها، والتي تؤكد أن غاية القصيدة الوحيدة في القصيدة نفسها باعتبارها بنية مكتفية بذاتها من الدلالات، وينبغي أن نستشهد هنا بخليط متنافر من المدافعين عن النقد الجديد من أمثال جون كرو رانسوم الذي ذكرناه أنفا وكلينث بروكس وآلن تيت Allen tate .. الخ ثم «نقاد شيكاغو» (منذ ١٩٥٢ أصبيروا بمانهم في عشرين مقالا بأقلام ريتشارد ماك كيون وإلدر أولسون ور.س. كرين

<sup>(33)</sup> J.C. Ransom, The World's Body, New York, 1938.

<sup>(</sup>٣٣) رائسوم جسد العالم، نيويورك ١٩٣٨،

يور. كيست ونورهان ماكلين وورنارد واينبرج وهم معجبون بأرسطو في نظرته إلى العمل الشعري بروسفه كلا عيانيا وفي تقديمه فروضا وأدوات تطيلية على نحو استقرائي) والذين يرون القصيدة باعتبارها. «كلا فنيا» ومستويعاً «لقدرة» على الناقد أن يبحث عن أسبابها في الملاقات المتبارئة بين عناصر القصيدة وفي بنيتها، في استقلال عن كل إشارة إلى العوامل الفارجية. السيرة الشخصية العؤاف والجمهور المستهدف... الخ.

وبالاضافة إلى الناقد الإنجليزي F.R: Leavis قدر. ليفيز القريب جدا من معاصريه الأمريكان بعمارساته وافتراضاته المسبقة وكذلك بالسيطرة الهائلة التي مارسها على الكليات الانجليزية هذه المرة. وينبغي أن نذكر هنا بالنسبة إلى التقليد الألماني كل قائمة تعداد عروض «المنهج» التأويلي (التي يمكن تكوين فكرة عنها بقراءة التاريخ الذي يقدمه لها بيتر زوندي المنهاة بالنسبة إلى التقليد الفرنسي كل تصريحات أسائدة التدريس (وأخرين) بالإيمان الشكلاتي (أو ذي النزعة الداخلية) بون أن ننسي المسبغ المحيخ المحتبة من «الشرح التحليلي للنصوص» المشهور جدا التي أنتجت التحديث من التكويف مع التقدم والتطور الفعلي في العالم). ولكن ما من شيء أفضل لذي ها مع الاقتفاع بالطقسي لكل هذه الممارسات ولكل الخطابات الموجهة إلى ضبطها وتبريرها من التسمح غير المقتاد مع التكرار مع الإمناب مع رتابة التعداد الطقسي التي يظهرها كل هؤلاء المفسرين على الرغم من أنهم قد نذروا أنفسهم كلية لعبادة الأسالة الابتكارية.

. . . .

وإذا كان المراد تأسيس هذا التقليد نظريا، فمن المستطاع فيما يبدو لى الاستدارة في اتجاهين: فمن جهة هناك الفلسفة الكانطية الجديدة للأشكال الرمزية ويشكل أعم كل التقاليد التي تؤكد وجود بنى انثروبولوجية كلية شاملة. مثل الميثولوجية المقارنة من طراز ميرسيا التي وقود المتحديض في تاريخ الأدبيان إلياد Mircea Eliade (كاتب ومؤرخ روماني ١٩٠٧ - ١٩٨٦ متخصيص في تاريخ الأدبيان ومراسة الأساطير) أو التحليل النفسي وفقا لمرسة يونج (أو في فرنسا وفقا لباشيلار)، ومن جهة أخرى التقليد البنيوي، ففي الحالة الأولى حيث يُرى الأدب باعتباره «شكلا من المعوفة» (و.ك. ويمسات W.K Wimsatt من المرامة الداخلية هو إعادة الامساك بالأشكال الكلية للعقل الأدبي، بالأدبية، في أنواعها المختلفة والشعرية على الأخوس، أي البني المشكلة للبني، البني غير التاريخية التي في أساس البناء

<sup>(34)</sup> P. Szondi, Introduction à l'herméneutique littéraire, Paris, Le Cerf, 1989. (18) ب، زيندي منبخل إلى القاويل الأدبي.

الأدبى أن الشعرى للعالم، أو بطريقة أكثر ابتذالا، بشىء ما يشبه «ماهيات» ما هو أدبى، ما هو شعرى أو أشكال بلاغية مثل الاستعارة.

ولكن الحل البنيوى أكثر قوة من الناحية العقلية والناحية الاجتماعية، فمن الناحية الاجتماعية، فمن الناحية الاجتماعية كثيرا ما ينوب عن العقيدة المتعلقة بداخل العمل الأدبى، ويضفى هالة من الطابع العلمى على التعليق الذي يقدمه المدرسون باعتباره تفكيكا شكليا لنصوص منزوعه من سياقها ومن زمنها. إن النظرية السوسيرية إذ تقطع صلتها بالنزعة الكلية تفهم الأعمال الثقافية (اللغات والأساطير والبنى التي تتشكل بون ذات تشكلها، وومد نطاق ذلك إلى الأعمال الفنية) باعتبارها منتجات تاريخية يجب على التحليل أن يكشف عن بنيتها النوعية الأعمال الفنية) باعتبارها منتجات تاريخية يجب على التحليل أن يكشف عن بنيتها النوعية الراحم من الانتماء إلى الشروط الاقتصادية أن الاجتماعية لإنتاج العمل أن لنتجيه. ولكنها على الرعم من الانتماء إلى علم اللغة البنيوى، فإن علم العلامات البنيوى لا يحتفظ إلا بالافتراض المسبق الثاني: فهو يميل إلى أن يضع بين قوسين تاريخية الأعمال الثقافية، ومن ياكريسون إلى جينيت Genette غاصعا لقوانينه المناصعة كما يعاليج «أدبيت» أو «شعريت» معالجة خاصة تخضع مادته الفوية لتقنيات وإجراءات تبرز سيادة الوظيفة الجمالية للغة مثل التوازيات والتضادات وألوان التكافؤ بين المستويات الصوتية والصرفية والنحوية بل والدلالية للقصيدة.

ومن نفس المنظور نجد الشكانيين الروس يقيمون تضادا جوهريا بين اللغة الأدبية (أو الشعرية) واللغة العادية. فعلى حين أن اللغة «العملية» «الإشارية» تقوم بالترصيل بالإحالة إلى الصدارة المالم الضارجي، فإن اللغة الأدبية تقيد من إجرا «ات متباينة لكى تنقل إلى الصدارة «المنطوق» ذاته لكى تنقل إلى الصدارة «المنطوق» ذاته لكى تنقل إلى الصدارة المنطوق» ذاته لكى تنافى والشكلية»، وبالمثل فإن البنيوين الفرنسيين يتناولون العمل الفنى باعتباره نمطا من الكتابة وهو مثل النسق اللغوى الذي يستعمله بنية ذاتية الإشارة من المعلقات المتبادلة المشكلة، نهد المواضعات والشفرات (الكودات) الأدبية النوعة، ويكشف ياكوبسون من التأثير المتضافر لسوسير وهوسيرل، (وهي من الناحية الجوهرية معادية للنزعة التكوينية (التوايدية) التي تأخذ التاريخ في الاعتبار) بما أنها تقرر أن كل مقومات عن خطاب ما تتجلى في الصفات اللغوية للنص، وأن العمل نفسه يقدم كل المعلومات عن الطريقة التي يجب أن يقرأ بها، ولا نعوف كيف ندفع إضفاء طابع مطلق على النص إلى ما أبعد من ذلك.

ويلاحظ عن طريق عود مُستقرب للأشياء، أن النقد «الخلاق» أو الابداعي يبحث اليهم عن مضرح من أزّمة الشكلانية المعادية بعمق للتكوين التاريضي في علم العلامات البنيوي، بالرجوع إلى نزعة وضعية في التنوين التاريضي «التأريخ» الأدبي الأكثر تقليدية، مع نقد يسمى عن طريق اساءه استعمال اللغة «النزعة التكوينية الأدبية (تختلف عن تكوينية أوسيان جولِدمان) وهو مسعى علمي يمتلك تقنياته (تحليل المسودات)، ومشروعة الخاص في الانضاح (تكوين العمل)(٢٠)، وبالانتقال بالاستدلال نون أي شكل من العمليات المنطقية الأخرى من بعد هذا Post hoc إلى إنن يسبب هذا Propter hoc تبحث هذه المنهجية فيما يسميه چيرار چينيت «النص المبيق l'avant Texte عن تكوين (تولد) النص، فالمسودة ورسم الخطوط العامة والمشروع وباختصار كلما تطويه المفكرة ويطاقات الإعداد تتحول إلى موضوعات وحيدة ونهائية للبحث عن الشرح التحليلي العلمي(٢٦). وهناك الكثير من المشقة في رؤية ما هو الفرق بين أمثال دوري Durry ويرونو Bruneau وميرش Abruneau رؤية ما هو الفرق بين أمثال دوري شير نحترن Sherrington مؤلفي التطيلات التفصيلية الدقيقة للخطط والمشاريع والرسوم التخطيطية المتوقعة (السيناريوهات) عند فلوبير «والنقاد التكوينيين» الجدد الذين يفعلون نفس الشيء (وهم يتساطون بجدية شديدة إذا كان فلوبير قد بدأ في إعداد «التربية العاطفية؛ في عام ١٨٦٢ إو في عام ١٨٦٣») ولكن مع الإحساس بأنهم بحدثون «نوعا من الثورة في الدراسات الأدبية(٢٧)». وإن الفجوة بين برنامج تحليل تكويني حقيقي للمؤلف والعمل كما هو محدد هذا (ومطبق جزئيا في كتابنا هذا) والتحليل المؤسس على مقارية الحالات والمراحل المتعاقبة للعمل، وطريقة إعداد العمل تعنى بالأحرى كما يبدو لي أن كل الخطابات النقدية وحدود منهج تكويني نصى مبرر في ذاته تغامر بإقامة عقبة جديدة أمام علم منضبط للأدب، (وأنا أستطيع هنا، مخاطرا بأن أظهر مفتقرا إلى العدل، أن استشهد بانعدام التناسب بين صخامة عمل الاستقصاء وضنالة النتائج المتحققة) وفي الواقع أنناء إذا أرجعنا هذا المشروع إلى مقيقته لاستطعنا أن نرى في النشر الدقيق المنهجي النصوص التحضيرية مادة ثمينة لتحليل جهد الكتابة (والذي لن نكسب شيئا إلا الاختلاط بتسميته «تكوينا إنشائيا أو تحريريا») ونجد على هذا النحر أن يبير مارك دي بياسي عندما يعالج بطاقات إعداد التربية العاطفية بالاحظ كيف أن فلوبير كتب حاشية مغابرة تماما عن

<sup>(35)</sup> P.M. de Biasi, Avant - propos in G.Fiaubert, Carnets de travail, éd. Criuque et géactique établie par P.M.de Biasi Paris, Balland, 1988, p.7

<sup>(36)</sup> R.Debray - Genette, Flaubert à l'ocuvre, Paris, Flammarion, 1980

<sup>(</sup>٢٦) ديبريه – چينيت، فلوپير اثناء العمل

<sup>(37)</sup> P.M. de Biasi, la critique génétique, in Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse litteraire. (YV) Paris, Bordas, 1990, P. 5.40, R.Debray - Genette, "Esquisse de méthode", in Essais de critique génétique, Paris Flammarion, 1979, P.23 - 67 C.Duchet, la différence génétique dans L'edition du texte Flaubert in Gustave, Flaubert, T.II Paris 1986, P 193-206, T.Williams, Flaubert, L'Éducation scritmentale, les scénarios, Paris, José, Corti, 1992, et surtout, les deux recueils: L.Hay "de Essais de Critique genétique", Paris, Flammarion, 1979 et A. Grésillon (éd), De la genése du texte littéraire, Tusson, Du Lerta, 1988.

تداول الأسلحة البيضاء في شوارع باريس قبيل أيام يونيه ١٨٤٨ ، ليجعل منها بواسطة تأثير إيحاء الكتابة العلامة الغامضة لمؤامرة معممة محكمة تصلح لإثارة مخاوف دامبرور ومارتينون(٢٨).

ولكن تحليل الصيغ المتعاقبة لنص ما لا يكتسب أهميته التقسيرية الكاملة إلا إذا استهدف إعادة بناء (على نحو مصطنع بلاشك) لمنطق جهد الكتابة مفهوما باعتباره بحثا قد أنجز تحت قسر بنيوى من مجال المكنات وحيزها التي يقدمها، وسنفهم على نحو أفضل ألوان التربد والإقلاع والتراجع إذا فهمنا أن الكتابة وهي الإبحار الحافل بالمجازفات في عالم من التهديدات والأخطار تسترشد أيضا في بعدها السلبي بمعرفة استباقية للاستقبال المحتمل، المغروس في حالة الكمون داخل المجال، وأن الكاتب يشبه القرصان باليونانية [(pirate, peiratès, qui essaie (peirao)] أي الذي يركب هواه مستطلعا مجريا، فهو في تصور فلوبير ذلك الذي يغامر خارج الطرق معروفة المعالم في الاستعمال اليومي، وهو الخبير في فن العثور على المنفذ بين المخاطر التي هي المواضيع المطروقة والافكار المتداولة والإشكال المقرو.

A A A

وسنجد في الواقع دون شك عند ميشيل فوكر Foucaul أدق صياغة لأسس التحليل البنيرى للأعمال الثقافية، فهو يعى أنه ما من عمل ثقافي يوجد بذاته، أي خارج علاقات الاعتماد المتبادل التي توحد بينه وبين الأعمال الأخرى، ويقترح تسمية النسق المنتظم من أنواع الاختلاف والتشتت» الذي يتحدد داخله كل عمل مفرد «بمجال الإمكانات الاستراتيجية (۲۷)، واكنه شديد الاقتراب من علماء العلامات واستخدماتهم التي يستطيعون الاستراتيجية (۲۷)، واكنه شديد الاقتراب من علماء العلامات واستخدماتهم التي يستطيعون القيام بها، عند تربيه Trier على سبيل المثال الفكرة مثل «المجال الدلالي» لذلك يرفض صراحة اللبحث في أي موضع آخر إلا داخل مجال «الخطاب» عن مبدأ توضيح كل خطاب من الخطابات التي توجد مدرجة فيه: «إذا كان تحليل الفزيوقراطه الطبيعيين الذين يرون لارض مصدرا وحيدا الثرية، جزءا من نقس الخطابات مثل تحليل أصحاب نظرية المنفعة، فإن ذلك لا يرجع ابدا إلى أنهم عاشوا في نفس الفترة، ولا لإنهم يتواجهون داخل نفس المتراتيجي الواحد، ولا لان مصالحهم تتشابك داخل نفس اللعتراتيجي الواحد،

tées 40,29,37)

<sup>(38)</sup> P.M. de Biasi, in G. Flaubert, Carnets de travail, op.cit., P.83-84.

<sup>(</sup>۲۸) دى بياس فى قلوبىر بطاقات عمل. (39) M. Foucault, "Réponse au cercle d'épistémologie" Cahiers pour l'analyse, n . q 1968, P. 9-40 Pages ci-

م . فوكو : إجابة إلى حلقة نظرية المعرقة.

وهو في إخلاصه على هذا النحو التقليد السوسيرى والقطيعة التى يحدثها بين اللغويات الداخلية واللغويات الخارجية، يؤكد الاستقلال المطلق لجال الإمكانات الاستراتيجية، ويتحدى الزعم الذي يعتبره «وهما عقائديا» والذي يدعى العثور داخل مايسمى «مجال السجال» وداخل «تباينات الاهتمام أن العادات الذهنيه لدى الافراد» (أى كل ما أصنعه في نفس اللحظة تقريبا في مفهومي المجال والتطبع) على المبدأ التفسيري لما يحدث داخل «مجال الإمكانات الاستراتيجية» والذي يبعوله محدداً فحسب «بالإمكانات الاستراتيجية للألعاب المفهومية» وحدها، وهذا هو الواقع الوحيد الذي يتعين على علم يدرس الأعمال الثقافية أن يعرفه، وهو بذلك ينقل إلى سماء الافكار التعارضات والتناحرات التي تمد جنورها (دون أن تقتصر على ذلك) داخل العلاقات بين المنتجين، رافضا على هذا النحو إقامة علاقة بين الأعمال والشروط الاجتماعية لإنتاجها (كما سيواصل ذلك فيما بعد في خطاب نقدى حول المرق في الصماب ولذلك يبقى مجردا مثاليا).

ومن البديهي أن الأمر لا يتعلق بنفي التحديد الذي يمارسه حين المكنات والمنطق النوعي للتعاقبات التي تتولد فيها وبواسطتها الابتكارات الجديدة (فنية وأدبية أو علمية) بما أن ذلك من وظائف مفهوم المجال المستقل نسبيا الذي يمتلك تاريخا خاصا يؤخذ في الحساب، ومع ذلك لا يصبح ممكنا حتى في حالة المجال العلمي أن يعامل النسق المعرفي الثقافي l'epistèmè باعتباره مستقلا بالكامل عن العناصر الفاعلة والمؤسسات التي تحققه فعليا وتحمله إلى الوجود، وأن يتم تجاهل الصلات السوسيولوجية (الاجتماعية المنطقية) التي تصاحب أن تدعم التعاقبات المنطقية. وليس ذلك لأنه من المحظور تحليل التغيرات التي تواصل البقاء في هذه العوالم المفصولة على نحو تحكمي، بل لأنه لابد مع نفس الدرجة من إلغاء الطابع التاريخي والواقعي، من التسليم له بنزوع محايث إلى تحويل نفسه بواسطة شكل غامض من الحركة الذاتية selbstbewegung يجد مبدأه في ثلك التناقضات الداخلية وحدها، كما هي الحال عند هيجل، (الذي يوجد أيضا في هذا الافتراض المسبق الآخر لمفهوم النسق المعرفي الثقافي epistème الذي هو الإيمان بالوحدة الثقافية لعصر ولجتمع) وينبغى توطين النفس على الاقرار بأن هناك تاريخا للعقل ليس له الحق العقلي في مددأ (وحيد). والتعقل واقعة أن الفن - أو العلم - يبدو وقد عثر داخل نفسه على مبدأ تغيره ومعياره، وأن كل شيء يحدث كما لو أن التاريخ باطن في النظام وكما لو أن صيرورة أشكال التمثيل أو التعبير لا تعدو التعبير عن المنطق الداخلي النظام لا تكون هذاك حاجة إلى فرض طابع أقنومي كما يحدث في أغلب الأحوال على قوانين هذا التطور. «إِن تأثير الأعمال في الأعمال: الذي تكلم عنه برونتيير Brunetière (فرديناند برونتيير ١٨٤٩ – ١٩٠٦ الناقد الأدبى الشهير بخصومته مع النزعة الطبيعية) لا تتم مزاولته أبدا إلا عير توسط مؤلفين تكون استراتيجياتهم مدينة أيضا بتوجهها المصالح المرتبطة بموقعهم داخل المجال. ... ... ... ...

إن الإحاطة الفكرية بأماكن الإنتاج الثقافي باعتبارها مجالا معناه التوقف عن كل أنواع نزعة الاختزال، وهي عبارة عن إسقاط يقوم بالتسطيح لمكان على آخر، مما يؤدى إلى التفكير في المجالات المختلفة ومنتجاتها وفقا لمقولات غريبة عليها (على غرار أوائك الذين يجعلون الفلسفة انعكاساء للعلم، مستنبطين الميتافيزيقا على سبيل المثال من الفيزيقا. الخي(-4)، وينبغي بالمثل أجراء الاختبار العلمي لتلك «الوحدة الثقافية» لعصر ما الفيزيقا . التي يقبلها تاريخ الفن والأدب باعتبارها مصادرة مضمرة، عن طريق نوع من النزعة الهيجلية التي فرضت عليها الليونة(<sup>14</sup>) أو (ولكن اليس ذلك نفس الشيء؟) باسم شكل مجدد إلى هذه الدرجة أو تلك من النزعة الثقافية، ومدار الأمر هنا على تلك التي أخذ فوكي حذه النظري منها في مفهوم النسق المعرفي الثقافي epistèmb وهو نوع من مقصد العلم حذره النظري منها في مفهوم النسق المعرفي الثقافي وتحدد الفن المنات البنيوية بين wissenschaftswoilen إلى المنات النيوية بين والمسالة المثارة هي أن نقصص بالنسبة إلى كل هيئة متكاملة تاريخية، التماثلات البنيوية بين مالات مختلفة التي تستطيع أن تكون مبدأ اللقاء أو التناظر دون أن تكون مدينة بشيء

<sup>(-3)</sup> تستطيع الملاحظة التاريخية يحدما أن تحدد في كل حالة إيرجد توجه ممثاز للنقلة بين المجالات بهامي أمسابه، ولكن كل شيء بممع الفاصر مثل ثلك أمسابه، ولكن كل شيء بممع تشافر المسابه، ولكن كل شيء بمعم الفاصر مثل ثلك التي مؤتم المسابة على المسابة المسابة المسابقة ال

<sup>(1)</sup> حول الهيجيلية الزامفة في تاريخ الفن أنظر . إي. التن جومبريتش E.H. Gombrich البحث عن تاريخ قلالمي (1) حول البيجيلية (1) (Oxford, Clarendon Press 1969). In Search of Cultum History أن المنطقة التطوية الت

<sup>(24)</sup> المقصد الفند Eunstwollen الشامس بمجموع أعمال شعب وعصر وهو متمال كما أوضع بانواسكي بالنسبة إلى المقاصد للفردة لذات المتوج المقاصد المفردة لذات المتوج المقاصد المفردة لذات المتوج المستقلة التي يقهل اليها جدا تاريخ صوفي غامض للغرب أنشار بالنواسكي مفهرم المقصد الفنى في المنظور ما متجاره من ويقال المتوجوع المتعارف المتعارف المتوجوع المتعارف ا

للاستعارة من ناحية، ومن ناحية أخرى المبادلات المباشرة التى تعتمد فى شكلها بل وفى وجردها على المواقع المحتلة داخل المجالات المتبادلة بواسطة العناصر الفاعلة أن المؤسسات للعنية ومن ثم تعتمد على بنية هذه المجالات، وكذلك على المواقع النسبية لهذه المجالات داخل التراتب الذى ينشأ بينها فى لحظة معينة محددا كل أنواع آثار السيطرة الرمزية(٤٠).

وفي اتخاذ وحدة جغرافية (بازل براين باريس أوقينيا) أو سياسية أساسا أو قاعدة للتقطيع المتعاقب للموضوع وبنائه يتم التعرض للعودة من جديد ندو تعريف للوددة بلغة «روح العصر» Zeitgeist. فمن المغترض ضمنيا في الواقع أن أعضاء «جماعة ثقافية» معينة يشتركون في مشاكل مرتبطة بالوضع المشترك - مثل التساؤل عن العلاقات من الظاهر والواقم - كما أنهم يتبادلون التأثير والتأثر. وإذا عرفنا أن كل مجال - للموسيقي أو التصوير أو الشعر، أو على مستوى آخر للاقتصاد واللغة وعلم الحياة (وهي التي درسها فِوكُو كَاشَفًا عِنْ نظام معرفي ثقافي واحد بينها في كتابه «الكلمات والأشياء») له تاريخه المستقل الذي يحدد قواعده ورهاناته النوعية فسوف نرى أن التفسير بالإحالة إلى التاريخ المُاص للمجال (أو لفرع التمصص) هو التمهيد التفسير بالرجوع إلى السياق المعاصر حيث يتعلق الأمر بمجالات أخرى للانتاج الثقافي أو بالمجال السياسي والاقتصادي. ويصير السؤال الجوهري حينئذ معرفة ما إذا كانت الآثار الاجتماعية للتزامن في التعاقب الزمني أى للوحدة المكانية، مثل واقعة المشاركة في أماكن الالتقاء النوعية مثل المقاهي الأدبية والمجلات والروابط الثقافية والصالونات.. الخ أو التعرض لنفس الرسائل الثقافية ولأعمال مرجعية مشتركة للمسائل الحتمية والأحداث البارزة.. الخ، قوية بما يكفى لتحديد إشكالية مشتركة تتجاوز استقلال المجالات المختلفة، ومفهومة لا باعتبارها روح عصر Zeitgeist أو اشتراكا في عقلية أو أسلوب حياة بل باعتبارها حيزًا لمكنات، أو نسقا من المواقف المضتلفة التي يجب أن يحدد كل امرىء نفسه بالنسبة إليها. ويؤدى ذلك إلى طرح واضبح الحدود لمسألة التقاليد القومية المتصلة بوجود بني الدولة (في المسائل التعليمية على وجه الخصوص) مائدمة لتحبيد إلى هذه الدرجة أو تلك أوجود موقع ثقافي مركزي، أي لوجود

<sup>(</sup>٤٢) من الواضع أن هناك أهمية كبيرة يمكن أن تقدمها من هذا المنظور دراسة الشخصيات التي شاركت على تحو حفلاتي، إلى هذه الدرجة أو تلك في مجالات متعددة (مثل حاليليو الذي درسة بانوقسكي من وجهة النظر هذه) والتي وفقا النموذج الشامي بلايينتين Leibniz عن العوالم للمكنة قد لنتجت تجسيدات تعددة لنفس التعليم (وكما أهنا نظام الاستهارك حيث تعطي الفنون للختلفة فرصة لتعبيرات نسقيه موضوعيا عن نفس النوق بوصفها مقابارت، بالضرورة والإمكان والامتناع متعدد الليم بدلاً من الاقتصار على قيمتي الصدق والكذب).

عاصمة ثقافية، ولتشجيع إلى هذه الدرجة أو تلك التخصيص (في الأنواع وفروع الدراسة) أو على المكس للتفاعل بين أعضاء المجالات المختلفة، أو لتكريس هيئة متكاملة خاصة لبنية تراتبية الفنون (مع الطبة المعلاة دوما أو حسب الوضع لواحد منها، الموسيقي أو التصوير أو الأدب أو التخصيصات العلمية.

. . . .

وتستطيع هذه الفجوات بين التراتبات أن تكون أساسا الأنواع التنافر التى تنسب عادة إلى «الطابع القومي» كما تسهم في تفسير الأشكال التي يتخذها التداول العالمي الأفكار والمرضات أو النماذج العقلية. ومن ثم فعلى سبيل المثال إن الصدارة التي تعطى في فرنسا — على الأقل حتى منتصف القرن العشرين — إلى الأدب وإلى شخصية الكاتب (بالنقابل مع الناقد أن البحاثة الذي يعامل في الأغلب باعتباره دعيًا) والتي تمتد حتى قلب النظام التعليمي في شكل سلسلة تضادات بين الأدب (شهادة الآداب) وفقه اللغة (شهادة قواعد اللغة)، بين خطاب وتعمق في المعرفة، بين «لامع». ومُجدّ» بين بورجوازية ويورجوازية صغيرة، تقود كل الصلة التي تستطيع العناصر الفاعلة المفردة إقامتها، طوال القرن التابق بينه وبين التراتب القائم بين الأمم (فرنسا/ المانيا) حتى أن الذين يريدون قلب هذه العالمة المعددة بالسياسة تحديدا تضافريا يصبحون موضعا للارتياب في ارتكاب نوع من الخيانه (مثل ما يثار حول المساجلات ذات الطابع القومي لأجاثون Agathon ضد السوريون الجديدة السورية المحددة الساحورين الجديدة السوريون الجديدة السورين الجديدة السورين الجديدة السوريون الجديدة السورين الجديدة السوريون الجديدة المحددة السوريون الجديدة السوريون الجديدة السورين الجديدة السورين الجديدة السورين الجديدة السورين الجديدة السورين الجديدة السورين الجديدة المحددة السورين الجديدة السورين الجديدة المحددة المحددة المحددة السورين الجديدة المحددة المحددة المعاملة المحددة المحدد

. . .

ويصلح النقد نفسه للانطباق على الشكلانيين الروس(<sup>(4)</sup>) فهؤلاء النظرون لاغفالهم مناقشة أي شيء آخر سرى نسق الأعمال، أي «شبكة العلاقات القائمة بين النصوص» (وفي المرتبة الثانية الملاقات ~ وهي فضلا عن ذلك محددة على نحو شديد التجريد ~ التي يقيمها هذا النسق مع الانساق» الأخرى العاملة في دنسق الأنساق» المشكل للمجتمع ~ ولا يبعد ذلك عن أراء تالكوت بارسون)، يحكمون على أنفسهم أن ينحصروا داخل «النسق الأنبي» نفسه للبحث عن مبدأ ديناميته. وعلى الرغم من أنه لايقوتهم أن هذا «النسق الأدبي» بعيد عن أن يكون بنية متوازنة منسجمة على غرار اللغة عند سوسير، بل هو في كل لحظة محل لتوترات من المادارس الأدبية المتعارضه المقرة وغير المقرة، ويقدم نفسه باعتباره توازنا غير مستقر

<sup>(</sup>٤٤) بخاصة تينيانوق، Tynismov ويلكوپسون. وهناك مراجع كثيرة حول الشكلانية الروسية وحلقة براع والنظريات الشكليةبالفرنسيةوالانجليزية.

بين اتجاهات متضادة، إلا أنهم يواصلون (وخاصة تينيانوف Tynianov) الإيمان بالتطور المحايث لهذا النظام، ويظلون مثل ميشيل فوكن شديدى الاقتراب من فلسفة التاريخ عند دى سوسير حينما يؤكنون أن كل ماهو أدبى (أو كل ما هو علمى عند فوكر) لا يمكن تحديده إلا بواسطة الشروط السابقة المتقدمة وللنسق الأنبى، (أو العلمي نفسه)(16).

وإغفال البحث بطريقة ماكس فيير عن مبدأ التغيير في أنواع الصراع بين «الأصواية» التي تفرض الروتين وه الهرطقة» التي تنزع الألفة، يغرضون على أنفسهم أن يجعلوا من عملية «فرض الطابع الألي» أو «نزع الطابع الآلي» أو نزع الألفة Ostranenie بالروسية) نوعا من القانون الطبيعي للتغير الشعري – وعلى نحو أعم من كل تغيير ثقافي – كما لو كان «نزع الطابع الألي» يجب أن ينشأ آليا عن فرض الطابع الآلي» الذي يولد هو نفسه من الاستثقاد المرتبط باستعمال متكر لوسائل تعبير أدبية (مقدر لها أن تصير هي أيضا «أقل قابلية للإدراك الصسي مثل الأشكال النحوية الفة»): ويكتب تينيانوف: «إن النطور تسببه الحاجة إلى دينامية لا تنقطع، فكل نسق دينامي سوف يفرض عليه حتما طابع الي وسوف ننثة براها جدادا مدداً بنائي مضاده(\*؟).

والطابع الذي يشبه تحصيل العاصل في هذه القضايا التى تأخذ شكل «الأفيون مدوم لأنه يحري قوة تنويمية (إي لأنه منوم)» ينطلق على نحو محتم من الخلط بين مستويين، الأول مستوى الأعمال التي توصف بواسطة تعميم لنظرية المحاكاة الساخرة بأنها نتبادل فيما بينها الإشارة إلى ذواتها (وتلك بالفعل إحدى صفات الأعمال المنتجة داخل مجال ما)، ومستوى المواقع الموضوعية داخل مجال الإنتاج، والمصالح المتناحرة التي تؤسسها. (وهذا الخلط المائل تماما لفوكي وهو يتحدث عن «المجال الاستراتيجي» فيما يتعلق بمجال الأعمال نجدة مكفنا ومتخذا طابعا رمزيا في التباس مفهوم الموقف Ustanovka (بالروسية) الذي يمكن ترجمته بالموقع واتخاذ موقع في آن ما، مفهوما بوصفه «فعل تحديد موقع ذاتي في العلاقة بمعطى ماء)(٧٤)» (وتينيانوف يسمى التفاعل المتشابك بين الفطاب الأدبى وخارج الأدبى بهذا المصطلح الروسي Ustanovka وله في اللغة العادية معنيان النية (أو المقصد) والتوجه (أو المؤقف الذهني)، وهو عنده متحرر من الذات السيكولوجية ومن الترابطات الغائية بل هو نسق عابر للأشخاص ينظم نفسه بنفسه.

<sup>(40)</sup> قارن ستاينر P. Steiner في كتابه الشكلانية الروسية مابعد نظرية أدبية P. Steiner في P. Steiner الشكلانية الروسية مابعد نظرية أدبية P. Jameson وكذا فريدريك جيمسون التفاقف الدمولج المنابق وكذا المنابقة المناب

<sup>(46)</sup> Tynianov, Cité par P. Steiner, Russian Formalism, A Metapoetics, Op. Cit, P. 107.

<sup>(</sup>٤٧) حول التباس مفهوم الـ Ustanovka أنظر ستايتر مرجع سابق وغاصة ص ٧٤٤.

وإذا لم يكن هناك شك في أن التوجة وشكل التغيير يعتمدان على محالة النسق، أي على رصيد الإمكانات الفعلية والتقديرية التي يتيحها في لمنظة معطاه حيز اتخاذ المواقف (الترجهات) الثقافية (أعمال ومدارس وشخصيات نموذجية وأنواع وأشكال متاحة.. الغ)، كما يعتمدان أيضا وخاصة على علاقات القوة الرمزية بين العناصر الفاعله والمؤسسات التي تجتهد - بكل ماتحت يدها من سلطات ومن طريق امتلاكها مصالح حيوية تماما داخل الإمكانات المقدمة باعتبارها أنوات ورهانات للصراع - في أن تدفع إلى الفعل الذين يبدون لها الأشد تطابقا مع مقاصدها ومصالحها النوعة.

أما التحليل الفارجي الذي بري الأعمال الثقافية يوميفها انعكاسا يسبطا أو يوميفها «تعبيراً رمزيا» عن العالم الاجتماعي (وفقا الصيغة التي استعملها فريدريك انجلز فيما بتعلق بالقانون) فهو يربطها على نحو مباشر بالسمات الميزه الاجتماعية المؤلفين أو للجماعات التي هي بالنسبة إليهم جمهورهم متلقى رسائلهم. المعلن أو المفترض، ويعنون أنفسهم معبرين عنه. فإعاده إدخال مجال الانتاج الثقافي بوصفه عالمًا اجتماعيا مستقلا ذاتيا معناه تفادي الاختزال الذي تقوم به كل الأشكال التي أرهفت إلى هذا الحد أو ذاك من نظرية الانعكاس» التي هي في أساس التحليلات المتمركسة للأعمال الثقافية وخاصة عند لوكاتش وجولدمان والتي لا تفصيح عن نفسها أبدا بالكامل، ريما لأتها لا تصمد لاختبار التفسير أو الشرح التحليلي. ومن المفترض لدي هذه التحليلات مسبقا في الواقع أن فهم العمل الفني سبكون فهم رؤبة العالم الخاصة بمجموعة احتماعية، يؤلف الفنان عمله انطلاقا منها أو للدفاع عنها، وسواء أكان المومس أو المرسل إليه، علة أو غاية أو الإثنتين معا فسيجد ذلك تعبيرا عنه على نحو ما من خلال الفنان، القادر على أن يصرح دون أن يدري بحقائق وقيم لا تكون المجموعة المعبر عنها واعية بها بالضرورة، ولكن عن أي مجموعة يدور الكلام،؟ عن التي انحدر منها الفنان نفسه - والتي تستطيع ألا تتطابق مع المجموعة التي يستمد منها جمهوره - أو عن المجموعة التي هي المخاطب الرئيسي أو المتاز بالعمل والتي تفترض أنه لا يوجد منها دائما إلا واحدة فحسب، وما من شيء يوجب افتراض أن المخاطب المعلن في حالة وجودة كموص هو المضاطب (المرسل إليه) المقيقي بالعمل، وأن الأمر يتعلق به في كل حالة باعتباره بالمصطلح الأرسطي علة فاعلة (العامل المباشر في إحداث الأثر) أن علة غائية (ما يوجد الشيء لأجله) في إنتاج العمل، وعلى أقصى تقدير إنه يستطيع أن يكون علة المناسبة (سببا غير فعال) لعمل يجد مبدأه في كل بنية مجال الانتاج وتاريخه، ومن خلاله في كل بنية العالم الاجتماعي المدوس وتاريخه.

. . .

إن وضع المنطق والتاريخ التوعيين للمجأل بين قوسين على هذا النحو لكى يُربط العمل مباشرة بالجموعة التي هو موجه إليها موضوعيا، وتحويل الفنان إلى ناطق غير واع باسم

محموعة اجتماعية يكشف لها العمل الفني عما تفكر فيه أو تشعر به بون أن تدري، معناه الإنفلاق داخل تأكيدات لا ترفضها المتافيزيقا: ولكن أبين هذا النوع من الفن ونظيره من الوضع الاجتماعي لا يوجد إلا التقاء عرضي؟ إن فوريه Fauré (ملحن فرنسي ١٨٤٥ – ١٩٧٤ لغته رقيقة أنيقة منسجمة) لم يكن يريد ذلك بالتأكيد ولكن عمله أغنية غرامية أو مادريجال Madrigal كان إلهاء وحرفا للانظار على نحو جلى في عام حققت فيه النزعة النقابية حق المواطنة، ففي هذا العام انطلق ٤٢٠٠٠ عامل في انزان Anzin (ضاحية شمالية معروفه بالصناعة التعدينية) في إضراب استمر سنة وأريعين يوما. إنه يقدم الحب القردي كما لو كان لنزع فتيل الحرب بين الطبقات. وفي خاتمة المطاف يقال إن البورجوازية الكبيرة تسوق الحديث إلى موسيقييها لكي تمدها - مصانعهم للرؤى والأوهام بالأحلام التي تحتاجها سياسيا واجتماعيا (٤٨). إن فهم الدلالة الاجتماعية لهذه القطعة عند فوريه أو لتلك القصيدة عند مالارميه بون اختزالها إلى وظيفة الهروب التعويضى وإنكار الواقم الاجتماعي، والفرار إلى فراديس مفقودة - وهي وظيفة تشترك فيها مع أشكال تعبير كثيرة أذرى سيتطلب في الممل الأول تحديد كل ما أهو مغروس في الموقع الذي تم انتاجها إنطلاقا منه، أي في الشعر كما كان قد تحدد في الثمانينات من القرن الماضي، في نهاية حركة مستمرة من التنقية والتسامي بدأت منذ الثلاثينات عند تيوفيل جوتييه ومقدمة همدموازيل مويان» ثم امتدت بواسطة بوداير وحركة البارناس ووصلت إلى أقصى مداها في الاضمحلال عند مالارميه، كما سيتطلب تحديد ما كان هذا الموقع مدينا به العلاقة السلبية التي تضعه في مواجهة الرواية ذات النزعة الطبيعية والتي تقريه على العكس من كل تجليات رد القعل ضد النزعة الطبيعية والعلموية والوضعية: الرواية السيكولوجية، إلى برجة الخصومة برضوح، والتنديد بالوضعية في الفلسفة عند فوييه Fouillée (توفيقي يضع حدودا للعلم Fouiée ولا شيلييه lachelier (مثالي ميتافيزيقي يؤكد الإيمان والاعتقاد) ويوترو Boutroux (ناقد للعلم وداعية لغلسفة وإحدة وإنسانية) وتكثُّف الرواية الروسية وصوفيتها عند ملشيور Melchior دي فوجوي Vogué (١٨٤٨ - ١٩١٠ دارس الرواية الروسية وعضيق الأكاديمية) والتحولات إلى الكاثوليكية.. الخ. وسيتطلب في النهاية تحديد ما الذي في المسار العائلي والشخصي لمالارميه وفورييه هيأهما لأن يشغلا ذلك المنصب الاجتماعي الذي تشكل شبئا فشبئا مواسطة شاغلته المتعاقبين وعلى الأخص العلاقة التي درسها ريميه يونتون Rémy Ponton) بين مسار اجتماعي يتجه إلى الاتحدار يفرض على الشاعر «العمل

<sup>(48)</sup> M. Faure, l'epoque 1900 et la résurgence du mythe de Cythère<sup>n</sup> Le Mouvement Social. n° 109-1979. P. 15-34 (Page cité: 25)

ام. فور عصر ١٩٠٠ وانبعاث اسطورة سيتير (أي أفروديت إلهة العب) (49) R. Ponton le Champ Littéraire en France de 1865 à 1905, op. cit. P.223.228

د. بونتون المجال الأدبي في فرنسا من ١٨٦٥ إلى ١٩٠٥

البشع المدينة في قطع الصلة بالواقع الاجتماعي المرفوض، ويبقى تفسير «التطابق» بين 
أيضا طريقة في قطع الصلة بالواقع الاجتماعي المرفوض، ويبقى تفسير «التطابق» بين 
نتاج هذا المجموع من العوامل النوعية والتوقعات المنتشرة المبثوثة الارستقراطية «متدهورة 
ويورجوازية مهددة وعلى الأخص حنينهم السوداوي للأبهة القديمة التي تعبر عن نفسها كذلك 
في نوق القرن الثامن عشر، والفرار إلى التصوف والنزعة اللايمقلانية، ويبدو التقاء سلاسل 
سيبية مستقلة والمظهر الذي يقدمه في كل حالة الانسجام مقدر سلفا بين صفات العمل 
والتجرية الاجتماعية للمستهلكين المعتازين باعتباره شركا منصوبا لهؤلاء الذين يرينون 
المخروج من القراءة الداخلية للعمل أو من التاريخ الداخلي للعياة الفنية فيتقدمون نحو إقامة 
المجردة، من العامل والعمل، وكلاهما مضتزل إلى بعض الصفات التخطيطية المجردة، 
اختدره من أطر حاجات القصل، وكلاهما مضتزل إلى بعض الصفات التخطيطية المجردة، 
اختدره من أطر حاجات القصل، وكلاهما مضتزل إلى بعض الصفات التخطيطية المجردة، 
اختدره من أطر حاجات القصدة.

#### . . . .

إن الاهتمام المقصور على الوظائف (التي أخطأ التقليد نو النزعة الداخلية وعلى الأخص البنيوية دون شك في إهمالها يميل إلى تجاهل سؤال المنطق الداخلي الموضوعات الثقافية، النيويها بوصفها لفة، التي يوليها التقليد البنيوي اهتماما مطلقاً . وعلى نجو أعمق إنه يؤدى إلى نسيان العناصر الفاعلة والمؤسسات التي تنتج هذه الموضوعات من قساوسة ورجال إلى نسيان العناصر الفاعلة والمؤسسات التي تنتج هذه الموضوعات من قساوسة ورجال قانون وكتاب وفنانين، والتي تزاول بالنسبة إليهم كذلك وظائف تتحدد من حيث الجوهر داخل عالم المنتجين، وبالكس فيهر الفضل في تسليط الضوء في الحالة الخاصة الدين على دور المتخصصين ومصالحهم الخاصة، بيد أنه ظل منطقاً داخل منطق شبه ماركسي يبحث عن الوظائف التي حتى إذا صيغت على نحو شديد الدقة لا تعلمنا الكثير عن بنية الرسالة الدينية نفسها . ولكنه على الأخص لم يلاحظ أن عوالم المتخصصين تعمل بوصفها أكوانا الدينية نفسها . ولكنه على الأخص لم يلاحظ أن عوالم المتخصصين تعمل بوصفها أكوانا تطل بنيوي ولكن من نمط مختلف). من علاقات موضوعة بين مواقع؛ بني مواقع؛ المناور موهم البنال: تطبعهم موضع وهذه المالاتات في المبدأ الحق لواقف المنتجين المختلفين؛ المنافسة التي تضعهم موضع الماؤجة، التحالفات التي يعقدونها والأعمال التي ينتجونها أو التي يدافعون عنها.

أما فاعلية العوامل الضارجية مثل الأزمات الاقتصادية والتحولات التقنية والطلب الاجتماعي من جانب فئة معينة من الموصين، التي يبحث التاريخ الاجتماعي التقليدي عن تجليها المباشر في الأعمال، فهي لا تستطيع التأثير إلا عن طريق توسط تحولات في بنية المجال تستطيع مذه العوامل تحديدها.

ومن المكن اثارة مفهوم جمهورية الأداب، على سبيل التماثل التوضحيي والتعرف في الوصف الذي يقدمه لها يبير بيل Bayle (١٦٤٧ – ١٧٠٦) (الكاتب الفرنسي الذي حلل الخرافات الشعبية وصنف «القاموس التاريخي والنقدي») على الكثير من الخصائص الجوهرية للمجال الأدبي (حرب الجميع ضد الجميع وانفلاق المجال على نفسه.. الخ): «إن الحرية هي التي تحكم جمهورية الأداب، وهذه الجمهورية نولة حرة إلى أقصى مدى، ولا يعترف فيها إلا بامبراطورية الحقيقة والعقلء وتحت رعايتهما تشن الحرب بسلامة طوية هلى كل ما يوجد. ويجب على الأصدقاء أن يأخذوا الحدر من أصدقائهم، والآباء من أبنائهم والأصهار من أصهارهم: كأنها عصر الحديد [...]، وكل قرد هناك صاحب سيادة ومستول أمام كل فرد في أن معاء(٥٠). ولكن كما توضع جيدا تلك اللهجة نصف الإثباتية (الوصفية) نصف المعيارية لهذا الاستحضار الأدبي للوسط الأدبي. فإن هذا التصور المنتمى إلى السوسيولوجيا التلقائية ليس فيه أي مفهوم محكم البناء النظري، ولم يصلح قط لأن يكون أساسا لتحليل دقيق متسق لسيروره العالم الأدبى، بل حتى بدرجة أقل لتفسير منهجي, لانتاج الأعمال وتداولها (كما يريد الذين يعينون اكتشافه اليوم أن يدفعونا إلى الاعتقاد). وبالإضافة إلى ذلك فإن الصورة التي لا قيمة لها إلا لأنها بمثابة علامة مميزه لتماثل بنيوى حقيقي تُستطيع كما يفعل غالبا الحدس العادي أن تصير خطرة إذا كانت تدفع من الجانب الآخر للتكافؤات داخل الاختلاف إلى تجاهل كل ما يقصل المجال الأدبى عن المجال السياسي (وبضغط الالتياس نفسه على فكره الطليعة)، وفي الواقع إننا إذا وجدنا داخل المحال الأدبى كل السمات المعزة لسيرورة المجالين السياسي والاقتصادي، وعلى نحق أعم كل المجالات - علاقات القوة ورأس المال واستراتيجيات ومصالح - فليس هناك ظاهرة من الظواهر التي تدل عليها هذه المفاهيم لا تتخذ شكلا نوعيا تماما وغير قابل تماما للاختزال إلى السمات للناظرة في المجال السياسي على سبيل المثال.

ولتصور تعبير عالم الفن art word (بالانجليزية) أكثر ابتعادا، وهو مستعمل في الولايات المتحدة داخل المجالين السوسيولوجي والفلسفي، ومستلهم من فلسفة اجتماعية متعارضة تماما مع تلك التي تستقر في فكرة جمهورية الآداب كما يقدمها بيل، وتشكل نكوصا بالقياس إلى نظرية المجال كما قدمتها، ويطرح هوارد إس، بيكر Howard S.Becker أن «الأعمال الفنية يمكن فهمها باعتبارها نتيجة لانشطة متازرة منسقة يقوم بها كل العناصر الفاتي يكون من الضروري لها أن تتعاون لكي يكون العمل الفني ماهو عليه»، ويستنتج

<sup>(50)</sup> P.Bayle, Article "Catius", Dictionnaire historique, Rotterdam, 3, éd., 1920. p.812. a,b Cité par R. Kosel-leck le Règne de la Critique, Paris, Minuit, 1979 P. 92.

ب . بيل . مادة كانيوس من القاموس التاريخي والنقدي.

بعد ذلك أن البحث يجب أن يمتد إلى كل النين يسهمون في هذه النتيجة، أي هؤلاء النين ابتكروا فكرة العمل (مثل الملحنين أو مؤافى المسرحيات) والذين ينفنونها (مثل الموسيقين والممثلين) والذين يتفنونها (مثل الموسيقين والممثلين والذين يقدمون المعدات المادية الضرورية (مثل صانحي الالات الموسيقية) والنين يشكلون جمهور العمل مثل (المترددين على العروض والنقاد وما شابه ذلك» ((م)، وبون الدخول في عرض منهجي اكل ما يفصل هذه الرؤية الخاصة وبعالم الفنء من نظرية المجال الأدبي أو الفني، سننبرز فحسب أن الأخيرة لا يمكن ردها إلى «سكان» للمجال أي إلى مجموع العناصر الفاعلة الفردية المترابطة بواسطة علاقات التفاقل البسيطة وعلى نحو اكثر دقة علاقات التقاون؛ وهذا هو ما أهمل بين أشياء أخرى في هذا الاستحضار الوصفى الإحصائي الخالص، إن ما أغفل هو «العلاقات المؤسوعية» التي هي مقومة لبنية المجال والتي توجه الصراعات التي تستهدف المحافظة عليه أو تحويله.

## نجاوز البدائل

يسمع مقهوم المجال بتجاوز التضاد بين القراءة الداخلية والتحليل الخارجي بون فقدان شيء من مكتسبات ومتطلبات هنين المنهجين، اللذين ينظر إليهما تقليديا باعتبارهما لا يقبلان المصالحة أو الترفيق. وبالمحافظة على ما هو منفرس في مفهوم تفاعل النصوص (التناص)، أي حقيقة أن نطاق الأعمال يقدم نفسه في كل لحظة باعتباره مجالا من اتخاذ المواقع لا يمكن فهمه أو فهمها إلا على نحو علائقي بوصفها نظاما من الانحرافات التفاضلية – يمكن طرح الفرض (الذي أكده التحليل التجريبي) القائل بتماثل بين حيز التفاضلية مي مجال الانتاج: فعلى سبيل المثال: يتحدد الشعر الحر Stall بالمتفاه، وحين المواقع في مجال الانتاج: فعلى سبيل المثال: يتحدد الشعر الحر Stall المركبة الفرنسية في بقوام العربي والمتفاه، والمي المثال: يتحدد الشعر الحر Stall المركبة الفرنسية في أواحر القرن التاسع عشر) في مواجهة البيت السكندي alexandrin (مكون من اثنى عشر أواحر القرن التاسع عشر) في مواجهة البيت السكندي alexandrin (مكون من اثنى عشر الشعر الرفيع) وكل ما يستتبعه جماليا، بل واجتماعيا وسياسيا. وفي الواقع قابله نتيجة لتثير التماثلات بين المجال الأدبي ومجال السلطة أو المجال الاجتماعي في مهماله، تصير الخبية الاستراتيجيات الأدبية محددة تحديدا تضافريا، ويصبح عدد من «الخيارات» ضارية لسهعين حمال، ويساسر، وباخل ويخارج، في أن مها.

<sup>(51)</sup> Cf. H.S. Becker, "Art as Collective Action", American Sociological Review Vol.XXXIX n°6, 1974, P.767 - 776, "Art Worlds and Social Types "American Behavioral Scientist, Vol XIX n°6 1976, P.703, 719 يدكر والذن بوصعة عسلار جماعيا ووعوالم الفن والأنساط الاجتماعية»

ومن ثم يتم تجاوز التعارض الذي يوصف في الأغلب بأنه نقيضة لا يمكن التغلب عليها، 
بين البنية مفهومة في تواقتها والتاريخ للتعاقب. فمحرك التغيير ويدقة أكبر، محرك العملية 
الأبيية ذات الطابع الأسبى الحض، عملية فرض الآلية ثم التخلص منها، التى يصفها 
الشكلاتيون الروس ليس منفرسا داخل الأعمال نفسها بل في التضاد المقوم لكل مجالات 
الانتاج الثقافي على الرغم من أنه يكتسب شكله النمونجي في المجال الديني، بين الأصولية 
والهرطقة، وعمل له دلالة أن فيير يتكلم أيضا فيما يتعلق بالكهنة والأنبياء عن فرض العادية 
(الإيتال) (الايتالية) وكومو إزالة العادية Ausseralitäglichung ومحو الريتين مالعملية التي تُجر إليها الأعمال هي نتاج الصراع بين الذين – نتيجة الموقع 
مسوقين إلى المعافظة أي إلى الدفاع عن الريتين وعن فرض الريتين، عن العادية وإشاعة 
المعليمة إلى الدفاع عن النظام الرمزي المقر، ولي الموبدة إلى النوي يعيلون إلى 
القطيمة المافلة بالهرطقة، إلى نقد الأشكال المقرة، إلى تدمير النماذج السارية السائدة، 
وإلى العودة إلى نقاء الأصول. وفي المقيقة إن معوفة البنية هي وحدها التي تستطيع أن 
تتبيط اليضا بشروط فهم هذه البنية الجديدة.

ومن المؤكد أن اتجاه التغيير كما تذكرنا البنيوية الرمزية (على نحو ما يعرفها ميشيل فوكي بالنسبة إلى حالة العلم) يعتمد على حالة نسق الإمكانات (المفهومية والأسلوبية... الغ) الموروثة من التاريخ: فهى التى تحدد ما يكون ممكنا أن مستحيلا التفكير فيه أن عمله في لحظة معطاة داخل مجال معين. ولكن ليس من المؤكد بدرجة أقل أنه يعتمد أيضا على المصالح (التي تكون في الأغلب منزهة عن الغرض تماما وفقا لقواعد الوجود العادية)، التي توجه العناصر الفاعلة تبعا لموقعها في البنية الاجتماعية لجال الإنتاج نحو هذا أن ذاك من المكنات المقترحة، أن بدقة أكبر نحو منطقة من حيز المكنات المائلة لتلك التي تشغلها في حيز الموقع المواقع الفنية.

وبإيجاز إن استراتيجيات العناصر القاعلة والمؤسسات المنغمسة في الصراع الأدبى أو الفني لا تتحدد بالمؤجهة الخالصة مع المكتات الغائصة، بل تعتمد على الموقع الذي تشغله هذه العناصر الفاعلة داخل بنية المجال، أي داخل بنية توزيع رأس المال النوعي، بالاعتراف سواء اتخذ طابع المؤسسة أو لم يتخذ الذي يسبغه عليها النظائر المنافسون والجمهور الواسع، والذي يوجه ادراكها للممكنات التي يتيحها المجال، وواختيارهاء لهؤلاء الذين ببذلون قصاري جهدهم في أن يتحققوا وأن ينتجوا. ولكن على العكس فإن رهانات الصراع بين المسيطرين والمطالبين بمواقع السيطرة، والمسائل التي يتواجهون بسببها،

وحتى القضايا ونقيضها التي يضعونها موضع المعارضة، تعتمد على حالة الإشكالية الشرعية، أي على حير المكتات التي خلفتها الصراعات السابقة التي تميل إلى توجيه البحث عن حلول، وبالتالي عن حاضر الانتاج ومستقبك.

## الطابع الموضوعي للذات التي تغرض الطابع الموضوعي

في نهاية هذه المحاولة لإعمال المدا الانعكاسي عند محاولة التجسيد الموضوعي 
«بالرجوع إلى الوراء لعيز المكتات، الذي يتشكل بالنسبة إليه منهج التحليل الأعمال 
الثقافية يسلط الضوء بنقة على الوظيفة الحاسمة لحيز المكتات في بناء كل عمل ثقافي، 
نريد أن نكون مقتنعين بأن [18] القطيعة مع كل الرؤى الجزئية هي فكرة المجال. فهي في 
الحقيقة، أو بدقة أكبر جهود بناء الموضوع الذي تحدد هي برنامجه، التي تتيح الإمكان 
الواقعي لاتخاذ وجهة نظر إلى مجمل وجهات النظر التي تشكلت بوصفها كذلك. وجهد 
التجسيد الموضوعي هذا يجد نفسه معرضا لنقد منهجي حينما يتطبق كما هي الحال هنا 
على نفس المجال الذي تقع فيه ذات التجسيد الموضوعي، مما يسمح باتخاذ وجهة نظر 
عليه إلى وجهة النظر الإمبريقية الباحث، الذي أسبقت عليه بهذه الطريقة صبغة موضوعية. 
علمية إلى وجهات النظر الأمري بكل تحديداتها وحورها.

ويامتلاك الوسائل العلمية لجعل وجهة النظر السانجة إلى الموضوع موضوعا للدراسة تستطيع الذات العلمية أن تحدث حقا القطيعة مع الذات الإمبريقية ويقعة واحدة مع كل العناصر الفاعلة الأخرى، التي سواء أكانت من المتضمين أن العامة تظل محصورة داخل وجهة نظر يتجاهلونها بوصفها كذلك. وإذا كان من الصعب جدا في يعض الأحيان توصيل نتأنج بحث انعكاسي بالمعنى الصحيع، فذلك لأنه يجب الحصول من كل قارىء على تخليه عن رؤية دهجومه أن دنقده بالمعنى المعتاد فيما كان يريد أن يكون تحليلا، وعلى أن يقبل أن يتخذ فوق وجهة نظرة الخاصة وجهة نظر تفرض الموضوعية، هي أساس التحليل، وأن يريط نفسه وعلى الأخص في خضوعة لنقد مؤسس على قبول مقدماته بالجهد ذي الطابع التحريري من أجل فرض الطابع الموضوعي على كل التجسدات بدلا من وفضة من حيث المبذ باختزاله إلى محاولة لإعطاء مظاهر الكلية العلمية لوجهة نظر جزئية.

واكن تبنى وجهة النظر الانعكاسية ليس تخليا عن الموضوعية واكته طرح لامتياز الذات العارفة للتساؤل، وهو امتياز تطلقه الرؤية المعادية للنزعة التكوينية بطريقة امتباطية، باعتباره متطقا تعلقا خالصا بموضوع التفكير، ويفعل المعرفة المتحول نحو الموضوع -nob fque (مصطلح هو سرل)، على جهد التجسيد الموضوعي، إن تبنى وجهة النظر الانعكاسية هن العمل على تحليل «الذات» الإمبريقيه بعصطلحات الموضوعية التى تبنيها الذات العلمية (وخاصة بتحديد موقعها في محل معين من متصل المكان الزمان الاجتماعي) وبواسطة ذلك تحاشى الهمى بالضوابط والتحكم (الممكن) فيها، وهي التي تستطيع أن تؤثر في «الذات» العلمية من خلال كل الصلات التي تربطها باداذات» الامبريقية، بمصالحها وبوافعها وافتراضاتها المسبقة واعتقاداتها وعقيدتها الجازمة، والتي يجب أن يقطعها لكى يؤسس نفسه. ولا يكلى البحث داخل الذات كما تعلمنا الفلسفة الكلاسيكية في المعرفة، من شروط الإمكان وكذلك عن حدود المعرفة المرضوعية التي تؤسسها، بل ينبغي أيضا البحث داخل المؤسوع التي يبنيه البحث داخل الموسوعية التي تؤسسها، بل ينبغي أيضا البحث داخل الموسوعية التي تؤسسها، بل ينبغي أيضا البحث داخل الموسوعية التي تؤسسها، بل ينبغي أيضا البحث داخل الموسوعية التي توات الفراغ وبعد ذلك أصبحت تعني ما يوظف في وقت الفراغ من دراسة وكل ميراث المشاطها فيه وقت الفراغ ومند راسة وكل ميراث المشوعي.

ويؤدى هذا الشكل الخارج عن المالوف للانعكاس والتأمل إلى التخلى عن المزاعم الإطاعة للموضوعية الكلاسيكية، ولكن دون إلزام لهذا السبب بالنزعة النسبية: ففي الواقع إن شروط إمكان الذات العلمية، وشروط إمكان موضوعها ليستا إلا شيئا واحدا، كما يناظر كل تقدم في معرفة الطموط الاجتماعية لإنتاج النوات العلمية تقدما في معرفة الموضوع العلمي، والعكس بالمكس، ولا يتبدى ذلك على نحو أفضل إلا حينما يتخذ البحث لنفسه موضوعا في المجال العلمية العلمية، المحدد المحدد

# ملحسق الهثقف الكلى (الشامل) ووهم كلنة قوة الفكر

لا يتكشف وهم الفكر بلا حدود بمثل هذا الوضوح كما يتكشف في التحليل الذي خص به سارتر أعمال فلوبير حيث نزع الفطاء عن حدود الفهم الذي يستطيع امتلاكه لمثقف آخر، أي لنفسه بوصفه مثقفاً . وهذا العلم بكلية القوة يضرب بجنوره في ألموقع آخر، أي لنفسه بوصفه مثقفاً . وهذا العلم بكلية القوة يضرب بجنوره في ألموقع الاجتماعي غير المسبوق الذي بناه سارتر بتركيزه في شخصه وحده مجموعاً من القدرات الثقافية والاجتماعية ظلت حتى ذلك الوقت منقسمة (أ) . إن سارتر قد انتهك الحدود غير المثانية ولكن غير القابلة للعبور تقريباً التي تفصل بين الاساتذة المطمين الفلاسفة أو النقاد الكتاب وهمضاريي البورصة البورجوازيين الصغار «والوارثين» البورجوازيين، بين الحيطة الإكاديمية والجسارة الفنية، بين الاستقصاء والإلهام، بين ثقل المفهرم ورشاقة الكتابة. ولكن أيضاً بين التفكير المنعكس على نفسه والسذاجة . وهو بذلك قد ابتكر وجسد بالفعل شخصية «المثقف الكلي» الشامل، المفكر المناطقة بين الميانية المنافق المنافقة الكتابة المؤلفة في شخصه. وكان من أثر ذلك بين أشياء أخرى إعطاؤه الصلاحية للشروع في علاقة غير تماثلية مع الفلاسفة كما مع الكتاب الذين ينتمون إلى الحاضر أن إلى الماضي، إنترى التفكير فيها باقضل مما لم يغطوا بأن جعل من تجرية المثقف ومن مكانته الاجتماعية الموضوع المتاز لتحليل اعتقد هو أنه شديد الوضوح .

وقد سارت «الثورة» الفلسفية ضد فاسفات المعرفة (ويرمز لها ليون برونشقم -Brunsch wicg (١٨٦٩ - ١٩٤٤). مقترنة «بالثورة، في كتابة الفلسفة . وكان الشروع في تجسيد النظرية الهوسراية في القصدية التي تهعف إلنَّ أن تستبدل بالعالم المُغلق الوعي الذي لا بعرف إلا نفسه العالم المفتوح للوصى الذي «يتفجر نحو» الأشياء نحو العالم، نحو الآخرين، سيتتبع بخولاً مفاجئاً إلى الخطاب الفلسفي لعالم كامل من المضوعات الجديدة (مثل نادل المقهى الشهير) المستبعدة من الجو المنزوي بعض الشيء الفلسفة «الأكاديمية»، بعد أن كانت مقصورة حتى ذلك الوقت على الكتاب . وقد استدعى ذلك أيضاً طريقة جديدة أدبية على نحو سافر في الكلام عن هذه الأشياء غير المعتادة ، يضاف إلى ذلك أسلوب جديد في الحداة : الفسلفة المكتوبة وفق تقليد من تقاليد الكتَّاب على منضدة المقهى . وقد ألفي سارتر - كما يتضع في اختياره لجاليمار حصن الأدب الخالص لنشر كتابات فلسفية كانت جتى ذلك الحين من اختصاص دار الكان Alcan سلف المابع الجامعية Presses Universitaires -- الحدود بين الفلسفة الأدبية والأدب الفلسفي، بين تأثير الأدبية، الذي يجيزه التحليل الظاهرياتي (الفنومنولوجي) وتأثير العمق الذي تضمنه التحليلات الوجودية للرواية الميتافيزيقية، في عمليه القصصيين «الغثيان» و«الجدار» . ويهيىء التحويل الدرامي للموضوعات الظسفية وترويجها الواسع في المسرحيات ذات القضية مثل الأبواب المغلقة (Huis clos (جلسة سرية) أو « الشيطان والرحمن» إدخالها في المحادثة البورجوازية وفي دروس القلسفة على السواء .

أما النقد الذي كان تقليدياً تخصصاً جامعياً فقد صار مصاحباً لا يُستفنى عنه لهذا التحول العميق في بنية تقسيم العمل العقلى، وأثناء سنوات التلمذة وجد سارتر في تطيل مؤلفيه الذين اختارهم وبكلهم غرباء على للعبد المقدس التعليمي فرصة – إكاديمية بعض الشيء – لإحصاء وتمثل التقنيات المقومة «لحرقة» كاتب طليعي، محققاً تكاملاً بين إسهامات سيلين Céline (١٩٩١ – ١٩٩١ – روائي فوضوي النزعة وناقد للإنسانية أسلويه حافل باللغة الدارجة والبذاءة أحياناً حافل كان معادياً السامية ومتعاوناً مع النازي أثناء الاحتلال)، وجورس وكافكا وفوكنر في شكل أدبي معترف به على الفور «وكلاسيكي» جداً في الواقع، وكان وضعه في المسرح لا يتجاوز ذلك حيث ظل أكثر قرياً من جيروبو، Girau- في الواقع، وكان وضعه في المسرح يستخدم الأساطير والرموز والتحيلات للدفاع عن 1941 القيم الأساسية في عالم يخرج عليها) وهو كاتب آخر متضرح في المعلمين الطيا، وعند التوره من بريخت في مسرحية سارتر «سجناء ألتونا» – بالقياس إلى أونسكي Jonesco ألتوبية في Bockett الوقية في الموحث في الرواية ثورة الأشكال التي تدعو لها كتاباته النقدية في

سلسلة «مواقف» . بيد أن هذا الخطاب النقدى قد سمع بإعطاء مظهر «محضر تحليلى لعميلة فرض تعريف جديد للكاتب وللشكل الروائي ، فعندما كتب عن فوكنر أن التقنية الروائية تتضمن رؤية ميتافيزيقية، كان يكشف عن ذات نفسه باعتباره حائزاً لاحتكار السرعية، بشأن الرواية ضد أمثال جيد ومورياك وكذلك مالرو، بما أنه الوحيد الذي يمتلك «ترخيص» أو «إجازة» رجل الميتافيزيقيا . ولا تظهر وظيفة إضفاء الشرعية على الذات من جانب النقد جيداً بمثل ما تظهر في حالة اقترابه من أن يكون سجالاً منطبقاً على الذات من المتنافسين المباشرين إلى أقصى مدى مثل البيركامو Camus ويلانشو Blanchot تريط أعماله النقدية بين النشاط الإبداعي وتجربة الفياب والفهاء) وهنري باتاي أعماله النقدية بين النشاط الإبداعي وتجربة الفياب والفهاء) وهنري باتاي الإلا لفرد واحد، وبالرموز والشعارات الملازمة لهذا الموقع مثل حق الحصول على ميراث كاككا الروائي للمتافيزيقي بامتياز .

إن استراتيجيات التميز التى يسمح بها النقد مدينة بفاعليتها الفاصة لعقيقة أنها 
تعتمد على العمل، «الكلى» الذي يجيز لمؤلفة أن يُدخل في كل ميدان من الميادين كلية رأس 
المال التقنى والرمزي المكتسب في الميادين الأخرى، فيدخل الميتافيزيقا في الرواية أو 
الفلسفة في المسرح محدداً بالضرية نفسها منافسيه بوصفهم مثقفين جزئيين أي مبتورين. 
فليس ميرلو بونتى رغم بعض الجولات في النقد إلا فيلسوفاً، كما أن كامو قد كشف 
بسذاجة في «أسطورة سيزيف» ووالإنسان المتمرد» عن أنه لا يمتلك الكثير باعتباره 
فيلسوفاً محترفاً، فهو ليس إلا روائياً، وليس بلانشو إلا ناقداً، وليس باتاي إلا كاتب 
مقالات، دون أي كلام عن ريمون أرون، فهو فاقد الجدارة مهما يحدث لأنه لم يمتلك قط ذلك 
المكون الآخر المحترم الشخصية المثقف الكلى وهو الالتزام (باليسار).

ويعد أن استعد سارتر بالمقالات النقدية والبيانات الفلسفية لما قبل الحرب العالمية الثانية، وكذلك بالنجاح الكبير لرواية «الغثيان» التى لقيت اعترافاً فورياً بوصفها التركيب «المهيب» للأرب والفلسفة، اكتمل فيه تركيز كل أنواع رأس المال الثقافى الذي يؤسس شخصية المثقف الكلى فيما بعد الحرب مباشرة مع إنشاء «الأزمنة الحديثة» المجلة «المقلية الثقافية» التى كما يشهد تركيب هيئة تحريرها تجمع تحت راية سارتر الممثلين الأحياء لكل الثقافية المتصالحة في أعمال وشخص المؤسس، مشما تسمع بأن تؤسس في برنامج جماعى المشروع السارترى للتقكير في كل جوانب الوجود (ويجب ألا يفوننا شيء من زمانناه كما يقول «التقديم»)، وبأن توجه كل الإنتاج الثقافي على هذا النحو سباء في شكة أو في موضوعات:

ولكن مصالحة كل أنواع الإنتاج التي حققها سارتر تظل شكلاً جزئياً من الطموح الفلسفي النابع عن تقاطع فلسفتي ظاهريات، ظاهريات هيجل كما قرأها كرجيف Kojève (له كتاب مدخل إلى قراءة هيجل)، وظاهريات هوسيرل كما أعاد هيدجر فيها النظر. ومن خلال الفيلسوف - الكاتب - فإن الفلسفة التي كانت - مع كانط خاصة - ثابتة في عدائها لتلويث سمعتها بالنجاح المادي قد وصلت في المجال الثقافي بأسره إلى الموقع المهيمن الذي ظلت دائماً تطالب به يون أن تحصل عليه أبداً إلا في المجال الجامعي . ومن المقهوم أن إرادة تحقيق الكلية، وهي الشكل الذي يتخذه طموح السلطة المطلقة في المجال الثقافي، لا تتأكد أبدأ بمثل هذا الوضوح إلا داخل الأعمال الفلسفية وخاصة بين صفحات كتاب «الوجود والعدم» في المحل الأول، وهو التأكيد الأول للطموح إلى الفكر الذي لا يمكن تجاوزه (والذي يجد سلاحه المللق في الديالكتيك الذي يلتهم كل شيء لكتاب، نقد العقل الدبالكتبكي، وهو الدهد النهائي للحقاظ على سلطة ثقافية مهددة) . إن حجم العمل بذاته الذي هن هجم الكتب الجامعة أو الجموعات Sommes التي تعرض في أوج الفلسفة الدرسية مجموع المسائل مرتبة ترتبياً منطقياً) والرسائل Traités (التي تعالج كل منها مسألة خاصة)، واتساع مجال الرؤية وعالم الموضوعات المعالجة، والذي يبدر في الظاهر مطابقاً في الامتداد للحياة نفسها، هو في الحقيقة كالسبكي جداً وقريب جداً من التقليد المدرسي الموسع كما أن التعالى الكلي (الذي يتسم بين علامات أخرى بغياب المراجع) في للواجهة مع المؤلفين الذين ينتسبون إلى أعلى المراتب، هيجل وهوسبرل أو هبيجر، وربما بوجه خاص الادعاء بتجاون كل شيء والمفاظ على كل شيء، إبتداء من موضوع مذاهب الفكر المتصارعة مثل التحليل النفسي أو العلوم الاجتماعية، مثل كل شيء في هذا العمل شاهد على إرادة إقامة الفلسفة باعتبارها المستوى المؤسس (بالكسر)، والمؤسسة (بالفتح) لكي تحكم أو تسبود دون مشاركة كل مناحي الوجود والفكر، ولكي تشرع في أن تكون مستوى متعالياً قادراً على أن يقدم للشخص والمؤسسة أو الفكر الذي ينطبق عليه حقيقة لذاته قد انتزعت منه .

وبعد أن صار سارتر تجسيداً للمثقف الكلى الشامل، لم يكن باستطاعته أن يتفادى 
مواجهة متطلبات التزام مغروس فى شخصية المثقف منذ زولا، هو قضية أن يكون بلسماً 
ظقياً، وهى قضية مقومة بالكامل لشخصية المثقف السائد والتى فرضت فى لحظة ما على 
أندريه جيد نفسه . وحينما واجه سارتر السياسة أى فى الفترة شبه الثورية التى أعقبت 
نهاية الحرب العالمية الثانية، وواجه الحزب الشيوعى، وجد مرة ثانية فى الإستراتيجية 
نهاية العرب العالمية للثانية، وواجه الحزب الشيوعى، وحد مرة ثانية فى الإستراتيجية 
الفلسفية على نحو نمونجى، للتجاوز الجنرى بواسطة طرح الأسس للتساؤل النقدى

(وسوف يستعملها كذلك بالنسبة للماركسية وعلوم الإنسان) وسيلة لإعطاء شكل مقبول نظرياً لعلاقة إضفاء الشرعية المتبادل الذي بذل كل ما في وسعه لإقامته مع الحزب الشيوعي (على طريقة السيرياليين قبل الحرب ولكن في مناخ فكرى مختلف جمداً ووضع الضيب الشيوعي شعيد الاختلاف كذلك). وليس في القبول الحر لوضع رفيق الطريق (الذي يتفق مع الحزب في بعض المسائل العملية) ذي التعليق العالى شيء من تسليم الذات بلا شرط (وهو شيء حسن بالنسبة إلى البروليتاريا وفقاً للمعادلة : «الحزب هو البروليتاريا») على نحو ما كان الكثيرون يريدون أن يروا في هذا القبول : بل هو ما يسمح للمثقف بأن يشكل نفسه بوصفه وعياً مؤسساً للحزب، ويأن يضع نفسه من الحزب والشعب في علاقة يشكل نفسه بوصفه وعياً مؤسساً للحزب، ويأن يضع نفسه من الحزب والشعب في علاقة ذات يعنى عند سارتر الواقع المادي والوجود من أجل ذاته أو لذاته هو الوجود في ذاته بعد أن يفقع نفسه بذلك تصريحاً أن يفقد هذا الطابع ويتأسس باعتباره وعياً) . وسوف يضمن لنفسه بذلك تصريحاً بالفضيلة الثورية مع المحافظة على الحرية الكاملة لالتصاق انتقائي هو وحده القادر على أن يتأسس عقلانياً . وهذه المسافة من كل المواقع القائمة ومن كل الذين يشغلونها، مثل شيوعيي مجلة «النقد الجديد» أو كاثوليك مجلة إسبرى Esprit (الروح) ، هي التي تعرف «المثقف الحر»، وتجليه أو تحول هيئته الانطولوجية كرجود لذاته . (الروح) ، هي التي تعرف «المثقف الحر»، وتجليه أو تحول هيئته الانطولوجية كرجود لذاته .

ومن المكن في الواقع إيضاح أن القولات الأساسية انظرية الوجود (الانطواوجيا) عند سارتر، مثل الوجود في ذاته والوجود لذاته، هي شكل متسام من نقيض الموضوع (أو نقيض القضية) الذي يتسلط على كل أعمال سارتر، بين «المثقف» والبورجوازي» أو الشعب: وهو «هجين، لا تبرير له، وغشاء رقيق من العدم والمرية بين البورجوازيين «الأرغاد» في رواية «الغثيان» والشعب، وهما يشتركان في أنهما بالكامل ماهما عليه دون زيادة، أما المثقف فهو داماً على مبعدة من ذاته نفسها، منفصل عن وجوده ومن ثم عن كل الذين ليسوا إلا ماهم عليه (نتطابق إمكاناتهم مع تحققها) بواسطة ذلك الانحراف المنئيل الذي لا يمكن تجاوزه الذي يصنع تعاسته وعظمته?). تماسته إذن هي عظمته : وتلك الإستدارة تقع في قلب التبدل الإيديولوجي في هيئة الذي يسمح المثقف من فلوبير إلى سارتر (وأبعد منهما) بأن يؤسس نقطة ارتكاز شرفه الروحي على تحويل في طبيعة استبعاده من السلطات والامتيازات المادية لكي يصير الختياراً حراً . ويمكن «الرغبة في

<sup>(</sup>Y) هذا النزوع إلى الخلط داخل الفئة المنطقية نفسها بين «البورجوازي» والشحب، هو ثابت من ثوابت رؤية العالم الاجتماعي عند الكتاب والفنانين، وعلى نحو أعم عند الثقفين ، وهو يلاحظ على الأخص عند فلويير .

أن يكون الفرد إلها أم ، هي إتحاد متخيل بين «الوجود في ذاته» و«الوجود لذاته»، يضعه سارتر في أعماق كلية الوضع البشرى، ألا تكون بعد كل شيء إلا شكلاً متحول الهيئة من الملموح إلى مصالحة بين الإمتلاء الراضي عن نفسه للبورجوازي والقلق النقدى للمثقف، وهو حلم يداعب المثقفين يجد تعبيره الأكثر سذاجة عند قلوبير : أن تعيش مثل البورجوازي وأن تفكر مثل نصف إله .

لقد حول سارتر النجرية الاجتماعية المثقف، المنبوذ صاحب الامتيازات المكرس العنة الوية التى تضمع على الويم (المباركة) التى تضطر عليه المطابقة المفتبطة مع ذاته، والعنة الحرية التى تضمع على مبعدة من وضعه المشروط ومن اشتراطاته، إلى بنية أنطواوجية مقومة الوجود الإنساني في كلية . كما أن التوعك الذي يعبر عنه هو داء الوجود العقلى وليس ألم الوجود في العالم العقلى، حيث يكون المثقف بعد إمعان النظر مثل سمكة في الماراً .

<sup>(</sup>٢) إن استيماياً أكثر اكتمالاً ولأش سارتر، يفترض تعليل الشروبة الاجتماعية لظهور طلب اجتماعي لقرع من النبوة عند المُنفنين: الشروط المتعلقة بالوضع مثل تجارب القطيعة، والمُلساة والقلق المرتبطة بالأزمات الجمعية والفريدة التي ولعا العرب والاحتلال والمقاربة والتحرير، والشروبة البنيوية مثل وجود مجال ثقافي مستقل مزود بمؤسساته الخاصة لإعادة الإنتاج (مرسمة للطمين الطيا) ، ولإضفاء الشرعية (مجلات وينجوات وبطقات وبالشرون وأكاديميات) وبدن ثم قادر على مع الوجود للمتقل والرستقراطية الذعن أو الذكاءه منقصلة عن السلطة أي مدرية على الوقوف ضد السلطات وعلى فرض تعريف خاص الإنجاز القائفي واقراره.

# وجهة نظسر المؤاسف بعض النصائس العامسة لمجالات الإنتساج الشقافس

[إن موضوع النقد الحقيقى يجب أن يكون اكتشاف ما هى المشكلة التى طرحها المؤلف (دون أن يعرفها ودون أن يدرى بها) والبحث عما إذا كان قد حلها أو لم يحلها] بول فاليرى

يفترض العلم الذي يدرس الأعمال الثقافية ثلاث عمليات ضرورية كما هي بالضرورة مترابطة مثل المستويات الثلاثة للواقع الاجتماعي التي تتفهمها : أولاً تحليل موقع المجال الادبي (الخ) داخل مجال السلطة، وتطوره خلال الزمن ، وفي المحل الثاني تعليل البنية الداخلية للمجال الأدبي (..الخ)، وهو عالم يخضع لقوانين سيرورته وتحوله الضاصة، أي بنية العلاقات الموضوعية بين المواقع التي يشغلها أفراد أو مجموعات توجد في وضع المنافسة من أجل الشرعية، وأخيراً تحليل تكوين التطبعات الضاصة بشاغلي هذه المواقع أي أنساق الاستعدادات التي بما أنها إنتاج مسار اجتماعي وموقع داخل المجال الأدبي (الخ) فهي تجد في هذا الموقع فرصة ملائمة بدرجة تزيد أو تنقص لأن تتحقق ذاتياً (فبناء المجال هو المقدمة المنطقية لبناء المسار الاجتماعي بوصفه سلسلة من المواقع المحتلة على التعاقب داخل هذا المجال(ا)).

<sup>(</sup>١) هذا النص الذي يستهدف الكشف في التحليلات التاريخية للمجال الأنبي التي تجيء فيما يلي عن تضايا تصدق على مجموع مجالات الإنتاج الثقافية يضم بين قوسين للنطق النوعي لكل مجال من المجالات المتخمصمة (ديني رسياسي وقانوني وفلسطي يعلمي) الذي طلته فيما سبق والذي ستجعله موضوعةً لعمل مقبل.

يستطيع القاريء طوال هذا النص أن يضع محل كلمة كاتب كلمات رسام أو فيلسوف أو علهي .. الخ. (واتذكيره في جميع المرات التي سيكون ذلك فيها ضرورياً أي في كل المرات التي سيكون ذلك فيها ضرورياً أي في كل المرات التي لم يمكن فيها اللجوء إلى المرات التي سيكون ذلك فيها ضرورياً أي في كل المرات التي لم يمكن فيها اللجوء إلى الدلالة النوبية العامة للمنتج (بالكسر) الثقافي التي اختيرت بون متعة خاصة للإشارة إلى القطيعة مع الأيديولوجية الكاريزمية في «المبدع» أو «الخالق»، سوف نلحق باستعمال كلمة وكاتب» التجبير إلى تخره الغ») ولا يعنى ذلك تجاهل الفروق بين المجالات. ومن ثم على سبيل المثال كثافة الصراع تتفاير بلا شك وفقاً للأنواع الأدبية ووفقاً لندرة القدرة النوعية التي تتطلبها في كل عصر، أي وفقاً لاحتمال «المنافسة المخادعة» أو «الممارسة غير التبعية» (وهذا ما يفسر بون جدال أن المجال الثقافي الذي يظل بوماً تحت تهديد التبعية على المنابذة بي للمحاراع الذي يتسلط على كل المجالات).

وهكذا فإن التراتب الواقعى العوامل التفسيرية يفرض قلب المسعى الذي يتبناه المطلون في العادة : فينبغى التساؤل لا عن كيف وصل هذا الكاتب إلى أن يكون ما صار إليه، بالمخاطرة بالوقوع في الوهم الإستراتيجي لتعاسك أعيد بناؤه - ولكن كيف استطاع بعد أن نعرف أصله الاجتماعي والخصائص المتشكلة اجتماعياً الواجب توافرها عنده، أن يشغل أو في بعض العالات أن ينتج المواقع المسنوعة سلفاً أو التي يتيعين صنعها والتي يشغل أو في بعض الحالات أن ينتج المواقع المسنوعة سلفاً أو التي يتيعين صنعها والتي تقدمها حالة معينة من المجال الأدبي (.الخ)، وأن يعطى بذلك تعبيراً كاملاً ومتسقاً إلى هذه المرجة أو تلك عن المواقف التي كانت مغروسة في الحالة الكامنة داخل هذه المواقع في على نحم أعم في وضى سبيل المثال في حالة فلوبير التناقضات الكامنة في الفن اللفن، وعلى نحم أعم في وضع الهنان).

### المجال الأدبس داخل سجال السلطحة

لا يمكن تفسير عدد من ممارسات وتمثلات الفنانين والكتاب (على سبيل المثال ازباه بهم سبيل المثال المنافع الإحالة إلى مجال السلطة الإحالة إلى مجال السلطة الذي بداخله يشغل المجال الأدبى (الخ) نفسه موقعاً خاضعاً للسيطرة. فمجال السلطة هو حيز علاقات القوة بين العناصر الفاعلة أو المؤسسات التي تشترك في امتلاك رأس المال الضموري لشغل المواقع المسيطرة داخل المجالات الأخرى (اقتصادية أو ثقافية على الأخص) إنه محل صراعات بين حائزى سلطات (أو أنواع من رأس المال) مختلفة، مثل الصراعات الزمزية بين الفنانين والبورجوازيين» في القرن التاسع عشر التي يكون رهانها

إما تحويل أن المحافظة على القيمة النسبية لأنواع رأس المال التي تحدد في كل لحظة القوى المعرضة لأن تكون مشتيكة في هذه المعراعات؟؟ .

وتحدياً لكل أشكال النزعة الاقتصادية، فإن النظام الأدبى (الخ) الذى تأسس تدريجياً في نهاية عملية طويلة وبطيئة من اكتساب الاستقلال يقدم نفسه بوصفه عالماً اقتصادياً مقلوباً: فهؤلاء النين يدخلونه لهم مصلحة في النتزه عن المصلحة والغرض: مثل مصطلح النبوة بمعناها الاستعارى وخاصة نبوة سوء الطالع ، وهي عند فيير تبرهن على أصالتها بحقيقة أنها لا تدر أى مكسب(ا) وتجد القطيعة ، المتصفة بالهرطقة، مع التقاليد الفنية السائدة معيار أصالتها في التنزه عن المصلحة ، ولا يعنى ذلك أنه لا يوجد منطق السائدة معيار أصالتها في التنزه عن المصلحة ، ولا يعنى ذلك أنه لا يوجد منطق اقتصادي لهذا الاقتصاد الكاريزمي المؤسس على ذلك النوع من المعجزة الاجتماعية أي على الفعل الخالص المتحرد من أي تحديد سوى المقصد الجمالي بالمنى الدقيق ، وسترى أن هناك شروطاً اقتصادي الاقتصادي الذي يؤدي إلى التوجه نحو المواقع التي تحدق بها المخاطر الطليعة الثقافية والفنية، وللاستعداد لمتابعته على نحو متصل في غياب تحدق بها المخاطر الطليعة الثقافية والفنية، وللاستعداد لمتابعته على نحو متصل في غياب كل مقابل مالي، كماأن هناك شروطاً اقتصادية الوجه أن بناك إلى مكاسب الرمزية التي هرضة لأن تتحول في المدى الطويل إلى هذه الدرجة أن بناك إلى مكاسب اقتصادية .

. . .

وينبغى أن نطل وفقاً لهذا المنطق المسادت بين الكتاب أو الفنانين والناشرين أو مديرى مسالات العرض . فهذه الشخصيات المزنوجة (التي صور قلوبير نمونجاً لها في شخص دأرنو) هي التي بواسطتها يتغلغل منطق الاقتصاد ليبلغ قلب عالم الإنتاج المقصورعلى المنتجين، كما يجب عليها أن تجمع استعدادات متناقضة تماماً : استعدادات اقتصادية تكون في بعض قطاعات المجال غريبة تماماً على المنتجين، واستعدادات عقلية قريبة من استعدادات المنتجين النين أن يستطيعوا استغلال عملهم إلا بمقدار ما يعرفون كيف يتنوقونه ويقيمونه، وفي الواقع إن منطق التماثلات البنيوية بين مجال الناشرين والعارضين ومجال الفنانين أو الكتاب المناظرين يقضى بأن كل واحد من «باعة معبد» المن لابد أن يبدى صفات قريبة من صفات قانانيه أو كتابه (الذين يتعامل معهم) مما يشجم رابطة الثقة يبدى صفات قريبة من صفات قانانيه أو كتابه (الذين يتعامل معهم) مما يشجم رابطة الثقة

<sup>(</sup>Y) أدخلت فكرة مجال السلطة (بوريس . مجال السلطة المجال الثقافي وتطبع الطبقة) لتطيل «الاثار» التي يمكن أن تكون ملاصطة متى داخل المجال الأدبي أو اللغي والتي تمارس قطها مع قوى مختلفة على مجموع الكتاب اللغانين. وقد كانسب مضمون المكرة تنقيقاً شيئاً فشيئاً فيضاً إعلى الأخص بالاستقادة من البحوث التي أجريت على كليات المهنين وعلى مجموع المواقع المسيطرة التي تؤدي إليها هذه الكليات (بوريو نبالة المولة، الكليات المهنية بدوح التضامن).

والإيمان التى يتأسس عليها الاستغلال (فالتجار يستطيعون الاكتفاء بلُخذ الكاتب أو الفنان بكانهه ويمقتضى لعبته الخاصة، أى بالتنزه عن الفرض المتخذ سمة القانون، للحصول منه على التنازل الذي يجعل أرياحهم ممكنة) .

. . .

ونتيجة التراتب الذي يقوم داخل العلاقات بين الأنواع المختلفة من رأس المال وبين حائزيها، تشغل مجالات الإنتاج الثقافي موقعاً خاضعاً السيطرة مؤقتاً داخل مجال السلطة ، ومع تحررها بقدر ما تستطيع من الضوايط والمطالب الخارجية فإنها تبقى مخترقة من جانب ضرورة المجالات التي تضمينها، أي ضرورة الربح الاقتصادي أو السياسي، وينجم عن ذلك أنها تكون في كل لحظة محلاً لصراع بين ميدأي التراتب، المبدأ التابع، الملائم الذين يسيطرون على المجال اقتصادياً وسياسياً (على سبيل المثال الفن البورجوازي)، والمبدأ المستقل (على سبيل المثال «الفن الفن) ، الذي يدفع المدافعين عنه الأكثر راديكالية إلى أن يجعلوا من الإخفاق المؤتت علامة القوى في هذا الصراع على الاستقلال الذاتي الملازم على نحو شامل المجال، أي على الدرجة التي تصل فيها معاييره واجراطته إلى أن تفرض نفسها على مجموع منتجى الثروات الثقافية وعلى أولئك الذين واجراطته إلى أن تفرض نفسها على مجموع منتجى الثروات الثقافية وعلى أولئك الذين كالمسرحيات أن الروايات الناجحة) أن يطمحون إلى شغله (مثل المنتجين الخاضعين للسيطرة المتأهين للقيام بمهام ارتزاقية) فهم أشد الناس قرباً من شاغلى الوقع المائل في مجال السلطة، ومن ثم فهم أشد الناس حساسية للمطالب الخارجية والمطالب التابعة .

وبتكشف درجة استقلال مجال إنتاج ثقافي ما في الدرجة التي يضضع بها مبدأ فرض التراتب الخارجي لمبدأ فرض التراتب الداخلي : فكلما لزداد الاستقلال ازدادت ملاصة علاقة القوى الرمزية لأشد المنتجين استقلالاً عن الطلب ، وازداد ميل القطيعة إلى الاستفحال بين قطبي المجال أي بين المجال الفرعي للإنتاج المحدود، حيث لابجد المنتجون زبائن إلا بين المبتدي الأخرين الذين هم أيضاً منافسوهم المباشرون، والمجال الفرعي للإنتاج الكبير الذي يوجد من الناحية الرمزية مستبعداً فاقداً الاعتبار ، وفي المجال الأولى وقانونه الأساسي هو الاستقلال إزاء الطلب الخارجي، يتأسس اقتصاد الممارسات كما هي الحال في لعبة دمن يخسر يكسب، على قلب المبادئ الاساسية لمجال السلطة والمجال

<sup>(\$)</sup> إن يضع دالفن الاجتماعي» في هذه العلاقة ملتبس شاماً، فعلي الرغم من أنه يحيل الإنتاج الفني أو الادبي إلى رطائف خارجية (وهي التي لا يفود دعاة الفن الفن أن يوجهوا اللوم بسببها) إلا أنه يشترك مع دالفن للفن» في الوفض الجذري للنهاح المادي وبالفن البورجوازي، الذي يعترف به دون اكتراث يقيم التنزه عن المسلمة.

الاقتصادي فهذا الاقتصاد يستبعد البحث عن الربح ولا يضمن أي نوع من التناظر بين الاستثمارات والعوائد المالية، وهو يدين تعقب الأمجاد والوان العظمة المادية والاجتماعية، ووفقاً لمبدأ فرض التراتب الضارجي السائد في مناطق سائدة مؤقتاً من مجال السلطة (وكذلك من المجال الاقتصادي) أي وفقاً لمبيار النجاح الملادي الذي يقاس بمؤشرات النجاح التجاري (مثل مجموع النسخ المطبوعة، وعدد العروض بالنسبة للمصرحيات .. الخ) أو الشهرة الاجتماعية (مثل الأوسمة والمناصب العامة .. الخ) فيان الصدارة تصبح منوطة بالفنانين (الخ) الذين يعرفهم «الجمهور الواسع» ويعترف بهم . أما مبدأ قرض التراتب الداخلي أي درجة التكريس النوعي، فهو يدعم الفنانين (الخ) الذين يكونون معروفين ومعترفاً بهم من أقرانهم وحدهم (على الأقل في الطور الابتدائي من مشروعهم) والذين هم مدينون، على الأقل من الناحية السلبية بمكانتهم إلى حقيقة أنهم لا يتنازلون عن أي شيء مدينون، على طلب «الجمهور الواسع».

ويقدم حجم الجمهور (وبن ثم نوعيته الاجتماعية) مقياساً جيداً لدرجة الاستقلل (الفن النصاص، «البحث الفالص» «البحث الفالص» «البحث الفالص» «البحث الفالص» «البحث التطبيقي» «البحث الفلسيةي» عن المسلحة والدلك فإن حجم الجمهور يشكل بلا جدال المؤشر الأكثر ثباتاً ويضوحاً للموقع عن المسلحة ولذلك فإن حجم الجمهور يشكل بلا جدال المؤشر الأكثر ثباتاً ويضوحاً للموقع شكل توصية أو دهلبية» ذات طابع شخصى يصوغه «صاحب عمل» أو راع أو زبون أو شكل توصية أو إقرار بلا إسم من جانب السوق، وينجم عن ذلك أنه لا شمء يقسم المنتجين شكل توقيق أو إقرار بلا إسم من جانب السوق، وينجم عن ذلك أنه لا شمء يقسم المنتجين عموماً (ووسائل المصول عليه مثل الخضوع هذه الأيام للصحافة أو لوسائل الاجتماعي عموماً (ووسائل المصول عليه مثل الخضوع هذه الأيام للصحافة أو لوسائل الاتصال الحديثة)، المعترف به والمقبل أي الذي يبحث عنه بعض المنتجين صراحة، والمرفوض من جانب المدافعين عن مبدأ التراتب المستقل بوصعه شهادة على اهتمام مرتزق بالأرباح جانب المدافعة من أجل الجمهور والأعمال التي يجب أن تصنع جمهورها معياراً الساسياً للتقييم.

وهذه الرؤى المتعارضة للنجاج المادي والإنترار الاقتصادي تجعل بعض المجالات القليلة إن لم يكن مجال السلطة نفسه، تتيمز بأن التناحر فيها شامل (في حدود المصالح المرتبطة بالانتماء إلى المجال) بين شاغلي المواقع المستقطبة : فالكتاب أن الفنانون أصحاب الآراء المتعارضة يستطيعون في الحد الاقصى ألا يشتركوا في شيء سوى الإسهام في الصراع من أجل فرض تعريفات متضادة للإنتاج الأدبي أن الفني . وذلك تصوير محكم للتمايز بين علاقات التفاعل والعلاقات البنوية المقومة لمجال ماء فهما تستطيعان ألا تلتقيا أبدأ أي أن تتبادلا التجاهل على تحو منهجى، وتظلان محددتين بعمق فى ممارستهما بواسطة علاقة التضاد التي توحدهما

وفي النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وهو وقت بلغ فيه المجال الأدبى درجة من الاستقلال لم يتجاوزها منذ ذلك الحين، كان هناك تراتب أول وفقاً لدرجة التبعية الواقعية أو المستقلال لم يتجاوزها منذ ذلك الحين، كان هناك تراتب أول وفقاً لدرجة التبعية الواقعية أو المفترضة إزاء الجمهور والنجاح والاقتصاد . وهذا التراتب الرئيسي وجد نفسه متقاطعاً الذي تؤثر فيه الأعمال (في البعد الثاني الحيز) وفقاً للنوعية الاجتماعية والثقافية الجمهور الذي توثر فيه الأعمال (في المعد الثاني المعترفة من بؤرة القيم النوعية)، ووفقاً لرأس الما الرمزي المكفول للمنتجين بواسطة الاعتراف. وعلى هذا النحو فإنه داخل المجال المنوعي للإنتاج من أجل المنوعية المعترفة مطلقة للإنتاج من أجل المنتجين وحدهم – إلا بعبدا الشرعية النوعية، نجد هؤلاء الذين ضمنوا اعتراف أمثالهم، وهو مؤشر مفترض لتكريس دائم (الطليعة الراسخة المعترف بها) يقفون موقف المعارضة من أؤلئك الذين لم يصلوا إلى نفس الدرجة من الاعتراف من وجهة نظر المعايير النوعية . من أؤلئك الذين لم يصلوا إلى نفس الدرجة من الاعتراف من وجهة نظر المعاييو النوعية . الطليعة راسخة القدم سواء باسم مبدأ جديد الشرعية، أو وفقاً لنموذج المروق والهرطقة، أو الطليعة إلى مبدأ قديم للشرعية .

وعدم النجاح هو في ذاته ملتبس بما أن من المكن إدراكه إما باعتباره شيئاً وقع عليه الاختيار أو باعتباره شيئاً تتم معاناته، ولأن مؤشرات الاعتراف من جانب الاقران الذي يفصل بين «الفنانين والنين حلت عليهم اللعنة» و«الفنانين الفاشلين» هي دائماً غير أكيدة وملتبسة سياء بالنسبة إلى الملاحظين (بالكسر) أو بالنسبة إلى الفنانين أنفسهم: فالمؤلفون الاشد معاناة السرء الطالع يستطيعون أن يجنوا في عدم التحدد الموضوعي من هذا القبيل وسيلة لأن يحتفظوا بنوع من عدم اليقين حول مصيرهم الخاص، ويساعدهم في ذلك كل سند مؤسسي يضمنه لهم سرء الطوية الجمعي، وبالإضافة إلى ذلك، فإن إضفاء طابع المؤسسة على الثورة الدائمة بوصفها نمطاً شرعيا للتصويل مجالات الإنتاج الثقافية يجمل الطلعة الأدبية والفنية تستقيد منذ نفاية القرن التاسع عشر من حكم مسبق ملائم مؤسس على نكري «خداع» الإدراك الحسني والتقييم عند نقاد وجماهيرالماضي، إن الإخفاق يستطيع إذن دائماً أن يجد تبريراته في مؤسسات منحدرة عن عمل تاريخي بنجمعه، مثل يستطيع إذن دائماً أن يجد تبريراته في مؤسسات منحدرة عن عمل تاريخي بنجمعه، مثل فكرة «الفنان الرجيم» الذي يضفي وجوياً معترفاً به على الفجوة الواقعية أو الفيتات

المخصصة أو التي خصصت نفسها للحكم والتكريس — والتي هي نفسها في صدراع من أجل التكريس، ومن ثم فهي دائماً معتبرة ذات طابع نسبي وعرضه للمنازعة – دعماً موضعياً لتأثير سوء الطوية الذي بفضله يستطيع الرسامون الذين بلا زيائن ، والمعتون بلا أدوار والكتاب بلا كتب منشورة أو جمهور أن يضعوا قناع التتكر على فشلهم بأن يتلاعبوا بالتباس معايير النجاح، مما يسمح بالخلط بين القشل المختار والمؤقت من جانب «الفنان الرجيم» والفشل الذي لا يحتمل تؤيلاً من جانب الذي لا يصيب هدفاً . إلا أن المهد الذي يصير على نحو متزايد صعباً ، بحيث أنه مع الزمن والتقادم وتقلص المكتات الذي يبرزه تكرار النتائج السلبية بجعل الامتداد الإرادي لعدم الحسم المرافق مزعزعاً لا يمكن احتماله .

. . . .

حتى إذا كان منطق المنافسة على إعادة اكتشاف أعمال الماضى ورد الاعتبار لها أو الاعتراف بها ينتهى بتأكيد شكل من مواصلة البقاء الأدبى، لعدد من الكتاب الذين كان معاصروهم قد صنفوهم بون تردد فى خانة «الفاشلين» فمن النادر أن ثلتقى بحاله تشبه فى الخروج على المعتاد حالة الفونس راب Alphonse Rabbe مؤلف «بفتر رجل متشائم» فى الخروج على المعتد حديثاً، والذى رسم باسكال كازانوفا Pascal Casanova صورته على هذا النحو: كاتب فاشل منسى مر عليه بالصمت جميع معاصريه، وشاعر عادى، ولد فى الاكما فى بوفانس وقد فشل فى جميع مشاريعه . رسام مخفق ناقد فنى دون موهية كبيرة، موسيقى هاو، ممثل كانت لهجته الجنوبية تجعل منه أضحوكة، أو شيئاً كرميدياً، ومؤرخ من الدرحة الثانية ورجل سياسة إقليمى، وكاتب مقالات غير معروف الإسم وصحفى هامشى . مات عام ۱۸۲۹، تاركاً عملاً مؤثراً بعد الوفاة مثيراً للعواطف يدافع عن الانتحار معنوناً – على نحو منطقى – دفتر رجل متشائم، وقد تلقى ترقية بعد قرن على يد ثائديه بريتون حينما قال عنه «سيريالى فى الموت» (؟)

ويالمثل فعند القطب الآخر من المجال بجوار المجال الفرعى للإنتاج الكبير، المنفور والمكرس السوق والربح ينشأ تضاد مماثل لذلك الذي يفصل الطليعة الراسخة عن الطليعة، من خلال توسط نطاق الجمهور ونوعيته الاجتماعية (وهما المسئولان جزئياً عن حجم الأرباح)، ومن ثم قيمة التكريس الذي يجلبه باقتراعه، بين الفن البوزجوازي الحاصل على

<sup>(6)</sup> P. Casanova, liber, nº 9., mars 1992 p. 15.

<sup>(</sup>ب) كازانوقا في ليبراسيون عند مارس ١٩٩٢ .

كل حقوق البورجوازية والفن «التجارى» في الحالة النقدية، الذي انتقصت قيمته مرتين بوصفه « جُشِعاً » ويروصفه «شعبياً». فالمؤلفون الذين يصلون إلى أن يضمنوا الانفسهم النجاح المادي والتكريس البورجوازي (وعلى الأخص الوصول إلى الكاديمية) يتميزون إما بأسلهم الاجتماعي ومسارهم، وإما بأسلوبهم في الحياة وقرابتهم الأنبية من أولئك الذين كتب عليهم النجاح الذي يوصف بأنه شعبي، مثل مؤلفي الروايات الريفية وكتبة التمثيليات الكويدية السطحية وكتبة الأغاني .

ويمكن أن تقاس درجة استقلال المجال بأهمية مفعول إعادة التفسير. أو الانكسار الذي يقرضه منطقة النوعى على التأثيرات أو المطالب الخارجية وبالتحويل أي بتبديل الهيئة الذي يُضمع له التمثلات المادية ( لا تصدق الاستعارة يُضمع له التمثلات المادية ( لا تصدق الاستعارة الميكانيكية للإنكسار هنا إلا بالسلب، لكى تطرد أشباح نموذج الانعكاس الاكثر ابتعاداً عن الملاصة). كما يمكن أن تقاس أيضا بصرامة الإجراءات السلبية إفقاد الإعتبار، الحرمان الكنسي أو المؤسسي ، الخ) التي تفرض على الممارسات التابعة مثل الخضوع المباشر للترجيهات السياسية أو حتى المطالب الجمالية أو الأخلاقية، وعلى الأخص القوة التحريض الإيجابي على المقاومة أي على المراح الساطات (وتستطيع نفس الرغبة في الاستقلال أن تؤدي إلى مواقف متعارضة فقاً لطبيعة السلطات التي تنارأها) .

وبتفاوت درجة استقلال المجال (ومن هنا حالة علاقات القوى التي تترسخ) بدرجة ملموسة وفقاً للمراحل ووفقاً للتقاليد القومية (()) . فهو على مقاس رأس المال الرمزى الذي تراكم خلال الزمن بواسطة فعل الأجيال المتعاقبة (القيمة المنسوية إلى إسم كاتب أو فيلسوف، الترخيص المقر قانوناً وشبه الموسسي بمنازعة السلطات .. الخ) ، وإنه باسم رأس المال الجمعي هذا يشعر المنتجون الثقافيون بأن من حقهم وواجبهم أن يتجاهلوا مطالب أو متقضيات السلطات الفعلية، أي مصارعتها باسم مبادئهم ومعليرهم الخاصة : وحينما تكون الحريات وألوان الجسارة غير المعقولة أو بكل بساطة التي لا يمكن التفكير فيها في حالة أخرى أو وضع آخر المجال أن في مجال آخر مغروسة في حالة الكمون أو

<sup>(</sup>٧) يعتدد الشكل الذي يتخذه استقلال مجالات الإنتاج الثقافية إزاء السلطات الاقتصادية بالسياسية كثيراً بلا جدال على المسافة الواقعية بين العوالم (ويمكن قياسها بمؤشرات موضوعية مثل تواتر الانتقالات بين الأجيال ويضامة داخلها من عالم إلى آخر، أن بالمسافة الاجتماعية بين مجموعيتي من وجهة نظر الأصول الاجتماعية وأماكن التكوين والمصافرات وغيرها) وكذلك على المسافة في التشالات المتبادلة (والتي يمكن أن تتغاير ابتداء من المنرعة المعافدية في التشالات المتقادية في لتجاء حافل بالتهديد أيضاً لدى الموارعة وعدائم بالذوبالات الانجاد سكسونية وحتى الإدعاءات الثقافية في لتجاء حافل بالتهديد أيضاً لدى الورعة وعدائمة الذونسة .

الإمكان المرضوعيين أي في حالة المطلب داخل المبرر النوعي للمجال فإنها تصير عادية أي منتذلة(أ).

إن السلطة الرمزية المتحصلة في الخضوع اقواعد سيرورة المجال تتعارض مع كل أشكال السلطة التابعة التي يستطيع بعض الفنانين أن الكتاب، ويدرجة أكبر كل المائزين لرأس مال ثقافي من خبراء وكرادر ومهندسين وصحفيين أن يروا أنفسهم يُعنحونها مقابل خدمات تقنية أن رمزية يؤبونها إلى السادة المسيطرين (وعلى الأخص في إعادة إنتاج النظام الرمزي المقر) . وتستطيع هذه السلطة التابعة أن توجد حتى داخل المجال، كما يوهن من قوة المنتجين الأشد تفانياً بالكامل للحقائق والقيم الداخلية هذا النوع من «حصان طروادة» الذي يعنكه الكتاب والفنانون المنحنون أمام الطلب الخارجي .

ويعد قول ذلك فإن الخضوع لا يكون كلياً أبداً مثل ما تدفعنا إلى الاعتقاد به الرؤية السجالية هينما تعامل كل الكتاب المعافظين باعتبارهم ناطقين رسميين أو أنسنة حال بكل بساطة. وما من شيء يوضع على نحو أفضل تأثير الإنكسار الذي يمارسه المجال من حالة الكتاب الخاضعين يجلاء مرئي إلى أكبر مدى للضرورات الخارجية، وذلك لأنه يتيع البرمئة بالأولى A fortion (أي يستنتج من حالة أو قضية حكماً لحالة أو القضية أخرى لنفس الاسباب أو ما يزيد عليها)، تلك الضرورات التي تمارسها السلطات الاقتصادية التي تستطيع الضغط مباشرة أو عبر توسط نجاح جماهيرى أو صحفى .. الخ. ويميل منطق السجال السياسي الذي يظل يتسلط على عدد من التحليات ذات الادعاء العلمي إلى تجاهل الفرق بين التمثلات التي يقترحها وتلك التي ينتجها السادة المسيطون أنفسهم، من مصوفيين وقادة صناعة ورجال أعمال أو ممثليهم في النظام السياسي حينما يسلكون بوصفهم منتجين عرضيين الأروات الثقافية .

<sup>(</sup>A) سنري أن الاستقلال الذاتي لا يخترال إلى الاستقلال الذي تتركه أو تشده السلطات. قان نوجة عالية من الحرية المتركة للمالم الفات المسلمات المناسبة المسلمات المناسبة المسلمات المناسبة المسلمات المسلمة المسلمات المسلمة المسلمات المسلمة الدان المسلمات المسلمة الدان المسلمات المسلمة الدان ومدينة من المسلمات المسلمة المسلمات المسلمة الدان ومدينة المسلمات المسلمة الدان ومدينة المسلمات المسلمات المسلمة الدان ومدينة المسلمات الم

ولنائدُدُ الحالة النمويْجِية «للفلسفات» المحافظة التي ظهرت في ألمانيا أثناء النصف الأول من القرن التاسم عشر ، أي عندما تزعزعت الأسس التقليدية للأرستقراطية وثقتها في شرعيتها الخاصة (وخاصة بسبب الإصلاحات الهادفة إلى إلغاء الإمتيازات والقنانة). وقد تميزت الأعمال التي أنتجها إيديولوجيون محترفون على نحو مباشر بما تحمله من علامات متعددة على انتماء مؤلفها إلى المجال الثقافي العقلى . ومن ثم فإن كاتباً مثل أدم مول Adam Müller ، وهو مؤلف مقالات بأسلوب متكلف طنان وشبه فلسفي، حتى إذا خاطب أرستقر إطبين غرياء على المجال سوف بيدي انتماءه إلى المجال بما يستشعر أنه بريطه بحد فخته Fichte والتقاليد العقلية السائدة (كانط والقانون الطبيعي، الفريوقراط والزراعة الرشيدة ، أدم سميث وإينيولوجية السوق) قيل أن يقدم «نظرية» حقيقية مبنية على «فكرة» (وهو يميز بين فكرة ومفهوم) «الثروة الطبيعية». وهو يفصل نفسه بذلك عن الهواة العاديين والسياسيين أو كيار الأرستقراطيين الذين لا تضايقهم هذه «الهموم» النظرية، مثل فريدريك أوجست فون ديرمارفيتس Friedrich August von der Marwitz الذي يمحد – بالثقة السائدة للحهل – في خطابات ومقالات موجهة إلى أقرانه، الأرض والمؤلد والطبيعة والتقليد ويستنكر الإصلاحات ومركزية الإدارة وتعميم اقتصاد السوق، وبتوجه بالفطاب مباشرة إلى الأرستقراطيين الذين يؤكنون تحولهم من جديد بالدخول في الجيش أو مزاولة لعبة التحديث الاقتصادي(١) . ويوجد نفس التضاد في الأدب الذي يستلهم النزعة التكنوقراطية والذي ازدهر في فرنسا بين ١٩٥٠ و ١٩٧٠، فاصلاً على حدة المؤلفين الذين على الرغم من أنهم يطورون أفكارا تكاد أن تقبل التبادل فيما بينها من حيث الموضوعات (مما يسمح بتحليلها باعتبارها كلاً وإحداً)، فهم يتميزون بعمق شديد باستراتيجياتهم في الضطاب وعلى الأخص بالاتجاء الذي تسير فيه مراجعهم

<sup>(</sup>٩) حول هذه المسألة التي برست طويارٌ تمكن على الأخص قراءة كتاب ه. . روزنبرج والبيروقراطية والأرستقراطية، التجرية البروسية،

H. Rosenberg, Bureaucracy & Aristocracy, The Prussian Experience, 1660 - 1815 Cambridge, Harvard Univsity Press, 1958 p. 24.

وكتاب چييه . لاجيلليس ، البيروقراطية البروسية في أزمة ١٨٤٠ - ١٨٦٠ ،

J.R Giflis, The Prussian Bureaucracy in Crisis, 1840 - 1860 وخاصة كتاب بروال سياسة Stanford, Stanford University Press, 1971

النبالة البررسية، تطور أينيواجية محافظة .

<sup>(10)</sup> Cf. p. Bourdieu et L. Boltanski, La production de L'idéologie dominante actes de la recherche en sciences sociales no 2 - 3,1975, P. 4-31.

<sup>(</sup>١٠) بورديو وبراتانسكى: «إنتاج الإيديواوجية السائدة».

وإشاراتهم (۱۰۰ فالمحترفون يرجعون بقدر أكبر وعلى الأقل بالسلب إلى المجال الثقافي العقلى، التى يعترف بهم فيها العقلى، إلى مجادلاته ومشاكله، إلى مواضعاته وافتراضاته المسبقة، التى يعترف بهم فيها بقوة، والتى باعترافهم بقوة بمعاييرها (وحيث يتوزعون وفقاً لتراتب يسير من حيث المعالم من جان فوراستيه Jean Fourastié وريمون أرون)، أما الهجاة من رجال السياسة (مثل جويفنيل Bentrand de Jouvenel وريمون أرون)، أما الهواة من رجال السياسة (مثل ميشيل بونياتوفسكي وفاليري جيسكار ديستان) ومن قادة الصناعة (فرانسوا دال Dalle) فيكتقون أو من كبار الموظفين (فرانسوا بلوش لينيه Bloch - Lainé أن من كبار الموظفين (فرانسوا بلوش لينيه Bloch - Lainé في يتبدر ماسيه Alle) فيكتقون في الأغلب بإعادة إنتاج خطابات المدرسة الصادرة على نحو مباشر إلى هذه الدرجة أوثلك من أعمال أو دروس المحترفين دون انشغال بمشاكل تهم المثقفين، فهم يجهلون غالباً حتى وجودها وجودها

إن المنتجين الذين يمكن تسميتهم بالقطريين (أو السدج) بالتماثل مع مجال التصوير، لأنتجين الذين يمكن تسميتهم بالقطريين (أو السدج) بالتماثل مع مجال التصوير عن الأنهم موضوعياً وذاتياً غرباء على مجال الإنتاج الثقافي، يستطيعون التعبير عن معتداتهم بالدرجة الأولى دون أن يواوا أدنى اهتمام المنتجين الآخرين (ما لم يكونو) في حالة السياسيين واقعين مثلهم داخل المجال السياسي) كما يشهد على ذلك بساطة أسلوبهم ونفعة البادية في تدليلهم وعلى الأخص سذاجة مراجعهم . وعلى العكس من ذلك فتحت طائلة الاستبعاد من المجال، فإن الذين تضعهم التصنيفات المحلية في خانة دمثقفي اليمين» لم يعد لهم الحق في تلك السذاجة الشديدة، كما أن اهتمامهم بتاكيد المحافظة الأولية، ولكن لكي يستميدها على نحو أفضل في نهاية السجال ضد دمثقفي اليسار». بل إن البساطة أو الوضوح اللذين يتظاهران بهما هما بمثابة رفض متعمد المحافظة الأولية، ولكن لكي يستميدها على نحو أفضل في نهاية السجال ضد دمثقفي التعتيد الفارغ عند هؤلاء الذين يصفونهم، من الضارح باتهم المثقفين أي دمثقفو اليساره. وإن الصيغة التوليدية لخطابهم محوية بكاملها في العنوان الشهير لريمون أرون عن دأفيون المثقفين، وهو لعب بالكلمات يعيد الشعار المنسوب إلى الماركسية عن الدين بوصفه أفيونا للشعب إلى نحر المثقفين الذين نذروا أنفسهم للدين الماركسي عن الشعب، وإلى نحر مطالبتهم بوضع موقطي العقول والأدهان. (١٠٠).

(١١) انظر الملحق ،



## القانون الأساسي (الناموس) ومسائلة الجدود

إن المسراعات الداخلية وخاصة تلك التي تقيم تعارضاً بين أنصار «الفن الخالص» وأنصبار «الفن البورجوازي» أو «التجاري»، والتي تؤدي بالأولين إلى أن يضنوا على الأغرين بمجرد إسم الكاتب، تأخذ حتماً شكل مبراعات حول التعريف بالمني الدقيق الكلمة : فكل طرف بهدف إلى فرض جنود المجال الأكثر ملامة لمسالحه، أو وهو ما يؤدي إلى نفس الشيء، إلى تعريف شروط الانتماء الحقيقي إلى المجال (أو إلى الصفات التي تعطى الحق في وضع الكاتب) وهو تعريف صنع على أفضل وجه لتبرير وجوده هو على نحو ما يوجد ، ومن ثم فحينما يقول المافعون عن التعريف الأكثر «نقاء»، وصرامة وضيقاً في النطاق للانتماء إلى المجال إن عدداً معيناً مِن الفنانين (الخ) ليسوا في الواقم فنانين، أن أتهم لسبوا فناتين حقيقيين، فإنهم يرفقضون أن يسلموا لهم يوجودهم يوصفهم فنانين، أي من وجهة نظر المدافعان عن التعريف الأكثر نقاء بوصفهم فنانين حقيقيين، ويريدون أن يفرضوا على المجال من وجهة نظر يعتبرونها الوحيدة الشرعية، القانون الأساسي للمجال، ميدرُ الرؤية والتصنيف (الناموس أو القانون Nomos) الذي يعرف المجال الفني (.. الخ) باعتباره كذلك أي باعتباره محلاً للفن بوصفه فناً ودرؤية الفن بصفة محددة» (وفقاً لتعبير فتحنشيتين) التي يريد أنصار الفن «الخالص» أن يفرضوها ضد الرؤية المعتادة، ليست شبيئاً أخر – في هذه الحالة على الأقل – سوى وجهة النظر المؤسسة (بالكسر) التي يتأسس المجال بواسطتها باعتباره مجالاً، والتي بهذه الصفة تُعُرف حق الدخول إلى

CF. P.Bourdieu, La Nablesse d; Etat; Grendes ecoles et. esprit de corps, op. cit., p. 375 sp.)

الجال: وقلن يدخل أحد هنا» إن لم يكن مزويدا بوجهة نظر تتقق مع أو تنطبق على وجهة النظر المؤسسة المجال، فإذا رفض أن يلعب لعبة الفن بوصفة فناً التي تتحدد ضد الرؤية المعتادة وضد الأهداف التجارية أو الإرتزاقية لهؤلاء النين يضعون أنفسهم في خدمتها، فهو يريد أن يختزل شؤون الفن إلى شؤون المال (وفقاً المبدأ المؤسس للمجال الاقتصادي، (الاعمال التجارية (أي لا تخصع فير منطقها دون تدخل من الاعمال التجارية (أي لا تخصع فير منطقها دون تدخل من الاعتبارات الأخرى مثل الأخلاق والدين). إن التعريف الاكثر دقة وتحدداً للكاتب (الخ) الذي نقبله اليم باعتباره بديهياً هو نتاج سلسلة طويلة من الاستبعاد والحرمان كانت تهدف إلى رفض أن يعد كل أنواع المنتجن – الذين يستطيعون العيش باعتبارهم كتاباً باسم تعريف أؤسع وأكثر استرغاء المهنة – كتاباً جديرين بالإسم.

واحتكار الشرعية الأببية هو أحد الرهانات المركزية للمنافسات الأببية (التي) أي بين اشماء أخرى احتكار سلطة الكلام بكل حجية عن من هو المحول لأن يسمى نفسه كاتباً (الغ)، وحتى أن يقول من هو الكاتب ومن يمتك السلطة لكى يقول من هو الكاتب، أو إذا كان نلك مفضاد، احتكار سلطة تكريس المنتجين والنتاج. وبمزيد من الدقة إن رهان المسراع بين شاغلى القطبين المتعارضين في مجال الإنتاج الثقافي هو احتكار فرض التعريف الشرعي للكاتب، ومن المفهوم أن المسراع ينتظم حول التضاد بين الاستقلال والتبعية . وينجم عن ذلك أنه إذا كان من الصحيح على تحو شامل أن المجال الألبي (الغ) هو محل الصراع عن أجل تعريف للكاتب، وأن التعليل المساطح على تحو شامل أن المجال الألبي (الغ) للكاتب، وأن التعليل لا ينتقى أنه لا يهجد تعريف كلى شامل للكاتب، وأن التعليل لا للتقى أبداً إلا بتعريفات مناظرة لحالة من الصراع من أجل قرض تعريف شرعى للكاتب .

ومعنى ذلك أن مشاكل أخذ العينات ومقارنتها التي تطرح نفسها على كل المتخصصين لا يمكن أن تحل بواسطة أحد المراسيم التعسفية للجهل التي يُطلق عليها إسم العماد: 
دتمريفات إجرائية، (والتي تمثلك كل الفرص لئلا تكون إلا التطبيق اللا واعى لتعريف 
تاريخي، ومن ثم فحينما يتعلق الأمر بعصور متباعدة تصير قائمة على مفارقة زمنية): إن 
ثلة الوضوح الدلالية أن الامتزاز السمانتي لمفاهيم مثل الكاتب والفنان هي نتاج صراعات 
تهدف إلى فرض التعريف علي المفهوم، وشرط لهذه الصراعات في أن معاً . وبهذه الصفة، 
فهي جزء من الواقع نفسه الذي يتعلق الأمر بتقسيره . إن الحسم على الورق ويطريقة 
تعسفية إلى هذا الحد أن ذاك في مساجلات لم تُحسم في الواقع مثل مسألة معرفة ما إذا 
كان هذا المطالب أن ذاك بصفة الكاتب (الخ) يشكل عضواً في مجموع الكتاب هو بمثابة 
نسيان أن مجال الإنتاج الثقافي هو ساحة صراعات تستهدف من خلال فرض تعريف

سائد للكاتب تحديد مجموع هؤلاء الذين يحق لهم الإسهام فى الصراع من أجل تعريف الكاتب .

وهذا المعراع بصند حنود الجماعة وشروط الانتساب إليها ليس أمراً مجرداً، فواقع كل الإنتاج الثقافي وفكرة الكاتب نفسها، يستطيعان أن يتحولا جنرياً بسبب مجرد توسيع نظاق الناس الذين لهم كلمة يقولونها حول الشئون الأنبية ، وينجم عن ذلك أن كل استطلاع يهدف على سبيل المثال إلى إقامة خصائص الكتاب أو الفنانين في لحظة معطاة يحدد مسبقاً نتيجته في القرار الافتتاحي الذي بواسطته يحدد نطاق المجموع الخاضع للتحليل الإحصائي(١٦) .

. . .

وليس من المستطاع الخروج من الطقة المفرغة إلا بمواجهتها باعتبارها كذلك. فعلى التحقيق أو الاستطلاع نفسه أن يحصى التعريفات الموجودة، مع الاعتزاز الكامن في استعمالاتها الاجتماعية، وأن يهيي، الوسائل لوصف أسسها الاجتماعية : فعلى سبيل المثال عند التحليل الإحصائي لكيف تتوزع بين منتجى الكتب (المشخصين اجتماعياً)، مؤشرات مختلفة للاعتراف بالمنتج بوصفه كاتباً (مثل الوجود في القوائم ومنها قائمة المجائز) توافق عليها هيئات مختلفة التكريس (الاكاديميات ونظام التعليم ومؤلفو القوائم الغ)، وعند فحص كيف يتوزع مؤلفو القوائم ومؤلفو تعريف الكاتب أنفسهم في النطاق الذي تم بناؤه على هذا النحو، يجب الوصول إلى تحديد العوامل الشارطة للوصول إلى أمكال مختلفة من الوضع المقررة به المصرورة به التعريفات المضمون المضمر والمصرح به التعريفات الموجودة .

ولكن من المستطاع أيضاً كسر الدائرة ببناء نبوذج لعبلية الاعتراف والتقنين التي تؤدى إلى إنشاء الكتاب بوصفهم كتابا، من خلال تحليل للأشكال المختلفة التي يتخذها المعبد الادبى في عصور مختلفة داخل قوائم الجوائز والامتياز المقدمة في الوثائق والملخصات والقطع المختارة .. الخ كما في الآثار من صور شخصية وتماثيل وتماثيل نصفية وميداليات

<sup>(</sup>٧) مناك بكل تكويد تصقيقات تهدف إلى إنشاء قائمة بالطامطين على جوائز من الكتاب أي الغنائين وتحدد سلفاً الاصمنيف بتحديد للجمرع الودير بالإسهام في لنشاء هذه القائمة. يوريدي درع الإنسان الاكاليس، Sender التصنيف بتحديد للجمرع الودير الاستادة في شرعياً القضاة في شرعياً القضاة (Le Mi-pando des intellectudes français ou qui sora juge do.) Is légioimble (des juges)

للرجال العظام، (ويخطر في الذهن ما كشفه فرانسيس هاسكيل Prancis Haskell من لوحة ديلاروش Delaroche المرسومة عام ۱۸۳۷ في باحة مدرسة الفنون الجميلة وتقدم عظماء الفنائين المعترف بهم في تلك اللحظة)(۱۲) . ومن المستطاع بتكبيس طرائق مختلفة محالفة تتبع عملية التكريس في تنوع أشكالها وتجلياتها (تدشين تماثيل أو لوحات تذكارية وإطلاق الإسم على شارع، إنشاء جمعيات اتخليد الذكري، الإدخال في البرامج المدرسية ... الغ)، وملاحظة التاريجات في حظ المؤلفين المختلفين (من خلال منحنيات الكتب أو المقالات التي تتخدم موضوعاً) والكشف من منطق الصراعات لود الاعتبار .. الخ . ولن يكون أقل حصاد لمن هذا العمل جعل عملية التلقين (الترسيخ في الذهن) بوعى بغير وعي، التي تحدل على قبل الذرات الذي مبار مؤسساً باعتباره أمرأ بديها – عملية وإعلاناً .

:. :. :.

إن رهان صراعات التعريف (أو التصنيف) هو الحدود (بين الأنراع أو التحصصات أو بين أنماط الإنتاج داخل نفس النوع) ومن ثم التراتبات . إن تعيين الحدود والدفاع عنها والتحكم في مداخلها هو الدفاع عن النظام القائم في المجال . وفي الحقيقة إن النمو في حمم مجموع المنتجين هو أحد التوسطات الرئيسية التي تؤثر من خلالها التغيرات الخارجية في علاقات القوة داخل المجال : فإن الانقلابات الكبرى تواد من اقتحام الوافدين الحدد الذين بتأثير عددهم وحده، ونوعيتهم الاجتماعية يدخلون تجديدات في مادة المنتجات أو تقنيات الإنتاج، ويميلون أو يطالبون بغرض نمط جديد لتقييم المنتجات في مجال إنتاج هو المسوق الخاصة لنفسه . ويوجد ذلك أصلاً داخل مجال تحدث فيه الآثار سواء أكانت ربود فعل بسيطة المقاومة أو للاستبعاد . وينجم عن ذلك أن المسيطرين يجنون صعوبة في ربود فعل بسيطة المقاومة أو للاستبعاد . وينجم عن ذلك أن المسيطرين يجنون صعوبة في الدفاع عن انفسهم ضد التهديد الذي يتضمنه كل إعادة تعريف لمق الدخول المصرح به أو المضمر دون الموافقة على وجود الذين يريدون استبعادهم بواسطة واقعة الصراع . فالمسرح المورح بالفعل في المجال الفرعي المسرحي إبتداء من تعرضه لهجمات الدامين المعتمدين عن المسرح البورجوازي الذين أسهموا من جهة أخري إسهاماً معالاً المنافية المالاً

<sup>(13)</sup> F. Haskall, Rediscoveries in art, Some Aspects of Taste, Fashion and Collection in England and France, Londres Phaeton Press, 1976.

فساحكا، إعادة الاكتشاف في الفن: بعض بوانب النوق بالمهنة وبحم القومات في إنجلترا وفرنسا. (بالإنجليزية) (١) ين للمكن أن نرى مثالاً لهذا النوع من التطبلي معيد الشعاء النشيق الأمريكي في دراسة ب. ككايل Wakitox المنوية سبعة مفكرين وكهف نموا : ديكاري وسينهزوا لا يبتشن ولياد وبيركي ويعهم وكانيا.

فى التعجيل بالاعتراف به. ويستطيع المرء أن يضاعف إلى ما لا نهاية أمثلة الأيضاع التي يكون الأعضاء نو المصة الكاملة في المجال محكوماً عليهم بأن يوازنوا، كما هي الحال في مسائل الشرف وكل المسراعات الرمزية، بين التعرض للإزدراء الذي إن لم يُفهم فسيخاطر بأن يبيو عجزاً أو جينا جديرا بالإزدراء، والإدانة أو الاستنكار اللذين على الرغم مما فيهما إلا أنهما يتضمنان شكلاً من الاعتراف .

ومن الصفات الأشد تمييزاً لمال ما درجة تحول الحدود الدينامية – التى تمتد بمقدار ما تمتد قوة أثارها – إلى حدود قانونية، يحميها حق للدخول قد تم تقنينه (تشغيره) صراحة، في أشياء مثل العصول على درجات تعليمية، والنجاح في مسابقة الخ، أو بواسطة إجراءات استبعاد وتمييز مثل تلك التى تستهدف بها بعض القوانين ضمان «مرتبة بواسطة إجراءات استبعاد وتمييز مثل تلك التى تستهدف بها بعض القوانين ضمان «مرتبة في اللعبة بوجود قاعدة صريحة للعب وحد أدنى من الإتفاق حول هذه القاعدة، وعلى اللعبة بوجود قاعدة صريحة للعب وحد أدنى من الإتفاق حول هذه القاعدة، وعلى المكس فإن حالات من المجال تكون فيها قاعدة اللعب نفسها موضوعاً للعب داخل اللعبة تصيد مناظرة لدرجة ضئيلة من التقنين. و بتميز المجالات الأدبية أو الفنية – في المتلاف على الأشد دلالة تلك الفاصمية الإنشائية في تعريف المنافية والتنوع على الاحد دلالة تلك الفاصمية الإنشائية في القاعدة الماسية والتنوع ألى أقصى مدى في تعريف المناصب التي تقدمها، وفي الدفعة نفسها مباديء الشرعية التي تواجهها هناك : ويشهد تحليل صفات العناصر الفاعلة أنها لا تتطلب رأس المال الدراسي بتلك الدرجة التي يتطلبها المجال التعليمي أو حتى تلك القطاعات من مجال السلطة مثل الوظيفة العامة العالية(١٠).

إن المجال الأدبى والفنى هو أحد المواقع غير النابعة أو غير المضمونة فى الحيز الاجتماعي التي تقدم وظائف سيئة التحدد، بل تكون وهى فى مرحلة التشكل الواقعي، وبهذا المقياس نفسه مرنة إلى آخر مدى وقليلة التطلب، كما تكون مسارات مستقبلها غير مضمونة بدرجة كبيرة ومشتتة إلى أقصى حد (بالتعارض على سبيل المثال مع الوظيفة العامة عالية القدر أو الجامعة) ، ولهذا السبب فإن هذا المجال يجذب ويستقبل عناصر

<sup>(</sup>١٥) ومكذا فإن ما لا يكاد يزيد على ثلث كتاب العينة التي فحصها رسيه بوبتين قد درسو) دراسات عالية اكتمات أن ثم تكتمل . (مصدر سابق عن المجال الأدبى في فرنسا من ١٨٦٥ إلى ١٩٠٥) . وللمقارنة بصدد هذه العلاقة، بين المجال الأدبى والمجالات الآخرى

<sup>،</sup> بنظر C.Charle Situation du champ littéraire, Littérature nº 44.1981 p.8-20 س . شارل : وضع المجال الأنبى

فاعلة شديدة الاختلاف فيما بينها بواسطة صفاتها واستعداداتها ومن ثم طعوحاتها، وهي غالباً ما تأمل في ضمانات تمكنها من رفض الاكتفاء بمهنة جامعية أو بوظيفة عامة ومن مواحهة مخاطر هذه الحرفة التي لا تعد حرفة .

إن ممهنة الكاتب أو الفنان واحدة من أقل المهن على الإطلاق تقنينا، وأقلها قدرة كذلك على تحديد وإعالة الدين يعتدون بها، وهم فى الأغلب لا يستطيعون مزاولة الوظيفة التى يعتبرونها رئيسية إلا بشرط أن تكون لهم مهنة ثانية يستمدون منها دخلهم الرئيسي . يعتبرونها رئيسي المكاسب الذاتية التى يقدمها هذا الوضع المزدرج، فالهوية المعلنة تسمع على سبيل المثال بإشباع الحاجة من كل الحرف الصغيرة المسماة ححرف القوت» التى تقدمها المهنة نفسها، مثل حرفة القارىء أو المصحح فى دور النشر، أو تقدمها المؤسسات القريبة من المهنة مثل الصحافة والتلفزيون والراديو .. الخ . ولهذه الأعمال التى تعرف المهن الفنية مثال الصحافة والتلفزيون والراديو .. الخ . ولهذه الأعمال التى تعرف المهن الفنية حيث يجرى تداول المعلومات التى تشكل جزءاً من القدرة النوعية للكاتب أو الفنان، حيث يجرى تداول المعلومات التى تشكل جزءاً من القدرة النوعية للكاتب أو الفنان، حيث تحقد الصلات وتكتسب الوان الحماية النافعة للوصول إلى النشر، وحيث يتم الاستيلام أمياناً على مواقع السلطة النوعية، مثل الأوضاع القانونية لرئيس التحرير ومدير التحرير الحصول على الاعتراف والاحترام من جانب الوافدين الجدد مقابل النشر والتقديم، والنصائع .. الغ .

#### A A A

ولنفس الأسباب يصبح المجال الألبى موضعاً للجانبية والترحيب عند كل الذين يمتلكون كل صفات السادة المسيطرين إلا صفة واحدة، مثل المنحدرين من آباء فقراء وينتمون إلى العائلات البورجوازية الكبيرة ((()) أو إلى الأرستقراطية التى حل بها الخراب أو تدهورت وأعضاء الأقليات للوصومة والمرفوضة من كل المواقع المسيطرة، وعلى الأخص من الوظيفة العامة الرفيعة. لذلك فإن هويتهم الاجتماعية المتناقضة سيئة التحديد والتلكيد تهيؤهم مسبقاً على نحو ما لشغل موقع متناقض، موقع المسود وسط السادة، ومن ثم على سبيل المثال إذا استثنينا المسرح البورجوازي الذي يتطلب تواطؤاً مباشراً بين المؤلف وجمهوره، فإن التفرقة العنصرية هي على نحو شديد المعوم أقل قوة في المجال الثقافي والفني منها في المجالات الأخرى: فهي بلا شك أقل قوة على إلى حال – بسبب وزن

<sup>(16)</sup> Cf. S. Miceli, . Divisions "Dirisions du traveil entre les Sexes et division du traveil de domination une étude clinique des Anatolicns au Brésil, actes de la recherche en Sciences sociales, n 5 - 6, 1975, p. 162 - 182 (۱/۲) ميسيفات : اقسيفات العمل بين الجنسية رهمل السيطرية .

الأسلوب وأسلوب الحياة في شخصية الكاتب أو الفنان – من التفرقة على نحو اجتماعي خالص (ضد القادمين من الأقاليم على وجه الخصوص) التي تشهد عليها التجليات التي لا تحصى للازدراء الطبقي في المساجلات

### الإيمان باللعبة illusio والعمل الفنى بوصفه صنماً "

تسهم الصراعات من أجل احتكار تعريف نمط الإنتاج الثقافي هي إنتاج مستمر الريمان باللعبة، والاهتمام باللعبة والرهانات ، أي للإيمان باللعبة ollusio والاستفراق فيها الذي تعد الصراعات أيضاً نتاجاً له ، هكل مجال ينتج شكله النوعي من الإيمان باللعبة، بمعنى الاستثمار في اللعبة بمعنى الاستثمار في اللعب الذي ينتزع المناصر الفاعلة من عدم الاكتراث ويعدهم ويجهلم يميلون نحو إعمال التمايزات وثيقة الصلة بالمؤسوع من وجهة نظر منطق المجال، ونحو تمييز ما هو دمهم» (هذا له أهمية عندى ويهمني، بالتعارض مع سيان عندى، لا يختلف الأمر، لا أكترت) من وجهة نظر القانون الاساسي للمجال . ولكن من المحيح أيضاً أن شكلاً معيناً من التشبث باللعبة ومن الإيمان باللعبة وبقيمة الرهانات ، وهو الذي يجعل اللعبة تستحق مشقة لعبها، يوجد في مبدأ سيرورة اللعبة، وأن تواطق العناصر الإيمان باللعبة هو شرط سيرورتها، فتلك السيرورة هي أيضاً على الأقل جزئياً من نتاج الإيمان .

. . . .

فهذا الإسهام المستفرق باهتمام فى اللعبة والمؤمن بها يتوطد داخل العلاقة المرتبطة بالوضع بين تطبع ومجال، وهما مؤسستان تاريخيتان يشتركان فى أنهما مُقران (مع تنافرات استثنائية) لنفس القانون الأساسى، وهو تلك العلاقة نفسها . وما من شىء مشترك مع انبثاق عن طبيعة إنسانية تدرج عادة تحت مفهوم المسلحة .

وكما يبرهن التاريخ وعام الاجتماع المقارن وعلى الأخمر تحليل المجتمعات السابقة على الرأسمالية – أو مجالات الإنتاج الثقافية لمجتمعات – بوضوح فإن الشكل الضامن للإيمان باللعبة الذي يفترضه المجال الاقتصادي، أي المصلحة الاقتصادية بمعنى نزعة المنفعة والتدبير والتوفير، ليس إلا حالة خاصة وسط عالم من أشكال المصلحة الملاحظة على نحو واقعى، وهو في أن معاً شرط وبتاج لانبثاق مجال اقتصادي يتأسس عن طريق توطيد البحث عن أقصى ربح مالي بوصفه قانوناً أساسياً . وعلى الرغم من أنه مؤسسة تاريخية بنفس صفة الإيمان باللعبة الفنية فإن الإيمان الاقتصادي باللعبة بوصفه اهتماما باللعب المؤسس على المصلحة الاقتصابية بالمعنى الضيق. يعرض نفسه بكل مظاهر العموم المنطقى (الكلية)، وينبغى إبداء الامتنان لباريتو Pareto لأنه عبر بكل وضوح عن وهم المعرم والكلية هذا الذي يقع فى أساس النظرية الاقتصادية بأسرها، حينما أقام تعارضاً بين ألوان السلوك التي يحددها الاستعمال مثل واقعة رفع قبعته عند بخوله قاعة استقبال، وأنواع السلوك التي هى نتيجة «استدلالات منطقية» مرتكزة على التجربة مثل وأقعة شراء كمية كبيرة من القمح(١١٠).

. . . .

وكل مجال (دينى أو فنى أو علمى أو اقتصادى .. الخ) من خلال الشكل الخاص التنظيم المارسات والتمثلات التى يقرضها، يقدم إلى العناصر الفاعلة شكلاً شرعياً لتحقيق رغباتها مؤسساً على شكل خاص من الإيمان. ففى العلاقة بين نظام الاستعدادات المنتج (بالفتح) إجمالاً أو جزئياً بواسطة بنية وسيرورة المبال، ونظام الإمكانات الكامنة الموضوعية التي يعرضها المجال والذي يحدده في كل حالة نظام الإشباعات (على نحو واقعى) المرغوبة والذي تولده الاستراتيجيات الرشيدة التي يستدعيها المنطق المحايث العبة (الذي يمكن أن يصحبه أو لا يصحبه تمثل صريح العبة (١٨٠).

إن منتج «قيمة العمل الفنى ليس الفناي ولكن مجال الإنتاج بوصفه عالماً من الإيمان ينتج قيمة العمل الفنى باعتبارها عضها بإنتاج الإيمان بالقدرة الخلاقة للفنان . وعند التسليم بأن العمل الفنى لايوجد بوصفه مرضوعاً رمزياً مزيداً بالقيمة إلا إذا كان معروفاً ومعترفاً به، أى قد تأسس اجتماعياً باعتباره عملاً فنياً بواسطة متلقين مزودين بالاستعداد الجمالي وبالقدرة الجمالية الضرورية لمعرفته والاعتراف به بوصفه كذلك وليس موضوع العلم الذي يدرس الأعمال الإنتاج المادي للأعمال فحسب، بل إنتاج قيمة العمل أيضاً، أو وهو نفس الشيء إنتاج الإيمان بقيمة العمل .

ويجب على ذلك العلم إذن أن يتُخذ في حسابه لا المنتجين المباشرين للعمل في تحققه المادى وحدهم (الفنان والكاتب .. الخ) بل كذلك مجمل العناصر الفاعلة والمؤسسات التي تسهم في إنتاج قيمة العمل من خلال إنتاج الإيمان بقيمة الفن عموماً، وبالقيمة المهزة لهذا العمل الفني أو ذاك، مثل النقاد ومؤرخي الفن وألتاشرين ومديري المعارض، والتجار

<sup>(17)</sup> V. Pareto, Manuel d'économie politique, Genève, Droz, 1964, p.41

<sup>(</sup>١٧) باريتو موجز في الاقتصاد السياسي .

<sup>(</sup>١٨) لا يعدث إلا استثناء على الأخص في لحظات الأزمة أن يكون من المستطاع لدى بعض العناصر القاعلة تكوين تمثّل واع ومصرح به العبة بوممقها لعبة، وهو تمثّل ينمر الاستثمار في اللعبة، والإيمان بها بجمله يظهر (بالنسبة إلى ملاحظ من خارج اللعبة رفير مكترث) كلّة تخيل تاريخي أو إذا تكلمنا بطريقة دور كايم وهم جيد التأسيس،

ومحافظى المتاحف والرعاة وجامعى الأعمال، وأعضاء هيئات التكريس والاكاديميات والصالونات والمحكمين .. الخ، ومجموع الهيئات السياسية والإدارية المتخصصة فى شئون الفن (الوزارات المختلفة -- تبمأ للفترات -- إدارة المتاحف القومية، إدارة الفنون الجميلة .. الغن (الوزارات المختلفة -- تبمأ للفترات -- وهى تؤثر إما بلحكام التكريس المتوافقة أو غير المتوافقة مع المزايا الاقتصادية (مشتريات ومعونات مالية وجوائز ومدع .. الخ) وإما بواسطة إجراءات تنظيمية (مزايا مالية ممنوعة للرعاة أو أصحاب المجموعات)، دون نسيان أعضاء المؤسسات الذين يتنافسون على إنتاج المنتجين (مدرس الفنون الجميلة .. الخ) وعلى إنتاج المستهلكين الاكفاء للإعتراف بالمحل الفنى بوصفه عملاً فنياً، أي بوصفه المجددادات المرسية والأباء المسئولين عن التلقين والغرس الابتدائيين للاستعدادات الفنية (١٠٠٠).

ومعنى ذلك أنه ليس من المستطاع إعطاء علم الفن موضوعه الفاص إلا يشرط قطع المسلة لا فحسب بالتاريخ التقليدى للفن الذي يخضع دون معركة «لمسنمية اسم الاستاذ» التي تكلم عنها فالترينيامين (المفكر الماركسي الألماني ١٩٤٧ - ١٩٤٠ نو الإتجاه النقدى وزميل بريخت في التتظير) ولكن كذلك بالتاريخ الاجتماعي للفن الذي لا يقطع صلته إلا ظاهرياً بالافتراضات المسبقة لبناء شديد التقليدية للموضوع، وهذا التاريخ الاجتماعي للفن يدع نفسه عن طريق الاقتصار على تحطيل الشروط الاجتماعية لإنتاج الفنان المفرد (محاطاً بها على الأخص من خلال أصله الاجتماعي وتكوينه)، يفرض جوهر النموذج التقليدي في الإبداع أو «الخلق» الفني، الذي يجمل من الفنان المنتج الوحيد للممل الفني واقيمته وللهامهم في خلق قيمة العمل وقيمة خالقة.

إن الإيمان الجمعي باللعبة (illusio) وبالقيمة المقدسة ارهانائها هو في أن معاً شرط ونتاج اسيرورة اللعبة نفسها . فهو مبدأ اسلطة التكريس التي تسبح الفنائين المعترف بهم يأن ينشئوا بعض المنتجات بواسطة معجزة الإمضاء أن التوقيع (أو العلاقة المسجلة) باعتبارها أشياء مقدسة . ولكي نقدم فكرة عن العمل الجمعي الذي يكون هذا الإيمان نتاجاً له، ينبغي إعادة بناء تداول أفعال الثقة والاعتماد التي لا تحصى والمتبادلة بين جميع المناصد الفاعلة المنفعسة في المجال الغني، أي بين الغنائين على نحو جلى بواسطة معارض المجموعة، أن المقدمات التي بواسطتها يكرس المؤلفون المكرسون من هم أكثر

<sup>(</sup>١٩) لتنسير الانفجار في أسعار أعمال التصوير منذ نهاية القرن الناسع عشر يستحضر رويرت هيوز بالإضافة إلى العوامل الاقتصادية بمعنى الكلمة مثل السيولة الكبيرة في الثروات، والنمو العدى لكل المهن المنخوطة في المجال الفني والتمايز لللازم لذلك لعمليات تعيل إلى اعتبار العمل الفني كنزاً مقدساً.

<sup>(</sup>Cf. R. Hughes, "on Art & Money" The New York Review of Books, vol. XXI, nº 19, 6 dec. 1984, p. 20 - 27).

شباباً، الذين يكرسونهم بالمقابل باعتبارهم أساتذة أو رؤوس مدارس، وبين الفنانين والرعاة أو جامعي الأعمال، وبين الفنانين والنقاد وخاصة بين نقاد الطليعة الذين يكرسون أنفسهم في غمار حصولهم على تكريس الفنانين الذين يدافعون عنهم، أو في غمار القيام بإعادة اكتشاف أو إعادة تقييم لفنانين صغار يمارسون بها ويثبتون سلطتهم في التكريس .. وهلم جرا. والأمر المؤكد أنه لا طائل وراء البحث عن ضامن نهائي أو عن ضمان نهائي لتلك العملة الاعتبارية الضالية التي هي سلطة التكريس من خارج شبكة علاقات التبادل التي تولد فيها كما يجري تداولها في أن معاً، أي في نوع من البنك الركزي سيكون الضامن النهائي لكل أعمال الإئتمان . وبور البنك المركزي هذا كانت تؤديه الأكاديمية حتى منتصف القرن التاسع مشر، فهي المائرة على احتكار التعريف الشرعي للفن والفنان، واحتكار القانون والناموس nomos ؛ أي مبدأ الرؤية والتصنيف الشرعي الذي يسمح بإقامة الفصل بين الفن واللا فن، بين الفنانين «الحقيقيين» الجديرين بأن يتم عرض أعمالهم جماهيرياً ورسمياً، والآخرين الذين يُردون إلى العدم بواسطة رفض المحكمين، ولكن تحقق طابع المؤسسة الخروج على المعيار أو لاختفاء المعايير anomie الذي نجم عن إنشاء مجال من المؤسسات التي دُفعت إلى وضع المنافسة من أجل الشرعية الفنية جعل مجرد إمكان حكم هو خاتمة المطاف (حكم أعلى هيئة) يختقى، وبفع الفنانين إلى صراع بلا نهاية من أجل سلطة التكريس لا يمكن أحرازها وتكريسها إلا داخل الصراع نفسه وبواسطته .

وينجم عن ذلك أنه ليس من المستطاع تأسيس علم حقيقي يدرس العمل الفني إلا بشرط النقل النقلي الإسلام النقل النقل النقل النقل النقل النقل النقل النقل من الإيمان باللعبة النقليق علاقة التواطؤ التي تربط كل رجل مثقف بالسبة النقافية من أجل تأسيس هذه اللعبة في موضوع، ولكن ينبغي الا ننسي من أجل ذلك أن هذا الإيمان باللعبة النقالية بلني جنس الواقع الذي يتعلق الأمر يفهمه، وأن الواجب إنخال هذا الإيمان في النموذج الذي يهدف إلى تبريره مثل كل من يتنافس على إنتاجه والمحافظة عليه، كالمطابات النقية التي تسميم في إنتاج قيمة العمل الفني على التي تبديره إنها تسجلها، وإذا كان من الضروري قطع الصلة بالخطاب الاحتمالي الذي ينان نفسه فعلاً لإعادة الفقة معيداً نشر «الفلق» الأصلى (\*\*)، فإنه ينبغي الاحتراس من نسيان أن هذا الغطاب وأن تمثل الإنتاج الثقافي الذي يسمه في إيلائه الثقة يشكلان جزءاً من التعموصية، بصفةهما شرطين للخلق التعملي «الإنتاج هذه، شديدة الخصوصية، بصفةهما شرطين للخلق الانتماعي «الخطاق» بوصفه صنماً.

<sup>(</sup>٢٠) سنرى أن تأسيس النظرة الجمالية باعتبارها نظرة دخالمـة» قادرة على استيماب العمل في GI3 ولذاته أي برصفه دقائية بعرن غاية» وقفًا للتعبير الكانطي، مرتبط بتأسيس العمل الفنى بوصفه موضوعاً للتأمل، عند خاش المارض الفاصة ثم العامة وكذلك الملتحف وعند النظري المهاري الهيئة أن اسلك من المحترفين المسؤاين عن المعافظة على العمل الفنى عادياً ويمذياً ، مورتيط كذلك بالاختراع التعريجي للفنان واتمثل الإنتاج الفنى باعتباره وإبداعاً» أن خلقاً خالصاً متحرراً من كل تمن يمن كل وطيقة الجنداسية .

### الموقع والاستعداد والموقف

إن المجال من شبكة علاقات موضوعية (من السيطرة أو الخضوع من التتام أو التناحر ... الخ) بين مواقع، على سبيل المثال موقع يناظر نبيعاً مثل الرواية أو فئة قرعية مثل الرواية التى تصور الأوساط الراقية أو من وجهة نظر أخرى موقع يميز مجلة أو صالوناً أو حلقة باعتبارها جميعاً مراكز لحشد مجموعة من المنتجين . ويتحدد كل موقع موضوعياً بواسطة عامقته الموضوعية بالمواقع الأخرى، أو يعبارة أخرى بواسطة نسق الخصائص وثيقة المسلة بالموضوع، أى الكافية التى تسمح بتحديد مكانه بالنسبة إلى المواقع الأخرى داخل بنية التوزيع الإجمالي للخصائص وتعتمد كل المواقع في وجودها نفسه وفي التحديدات التي تفرضها على شاغليها، على وضعها الفعلى والمكن داخل بنية المجال، أى داخل بنية توزيع أنوا و أسلمالة) التي يتيح امتلاكها الحصول على أرباح نوعية (مثل المكانة الادبى والفني(<sup>17)</sup> بدرجة ضئيلة من طابع المؤسسة لا تتيح نفسها للفهم إلا من خلال المجال الأدبى والفني(<sup>17)</sup> بدرجة ضئيلة من طابع المؤسسة لا تتيح نفسها للفهم إلا من خلال المجال الأدبى والفني(<sup>17)</sup> بدرجة ضئيلة من طابع المؤسسة لا تتيح نفسها للفهم إلا من خلال ألمال وضابات سياسية، وبيانات ومناظرات.. الخ . كما يقرض تحدى الخيار بين بديلى الفراءة الداخلية للعمل والتفسير بواسطة الشروط الاجتماعية لانتاجه أل استهلاكه.

وفى طور الترازن فإن دحيز المواقع، يميل إلى توجيه دحيز المواقف، ويجب البحث عن مبدأ اتخاذ المواقف الأبية أي المواقف الأبية أي المواقف السياسية خارج المجال في دالمصالح» النوعية المرتبطة بالمواقع المختلفة داخل المجال الأبيى ، وإن المؤرخين الذين تعويوا على تتبع الطريق العكسى قد انتهوا بأن اكتشفوا مع رويرت دارنتون العكسى قد انتهوا بأن اكتشفوا مع رويرت دارنتون العكسى قد انتهوا بأن اكتشفوا مع رويرت دارنتون العنسان والصراعات في دجمهورية الأداب، فالهنانون ولا

<sup>(</sup>١٧) لن نكسب شيئاً بإحلال مقهوم «المؤسسة» بدلاً من مقهوم المجال الادبي ، ووالإضافة إلى المفاطرة بالإيماء براسطة التداعيات الدوركانية بصورة عن التلاق أو إجماع امالم يتسم بالسراح ، فإن هذا المقهوم يجمل إحدى الضائص الألفد دلالة الحوال اللابي وتقرأت هي منظراً المناف الألفد دلالة الجال اللابية من مؤاخرة الله بين مؤمرات الشمال القضائي القانوني في المسراعات حول الاسبقية والثفوة، وعلى تحو أعم في الصراعات من الجل الغذاع من مواقع السيطرة أن الاستيلاء طبيا، وهكنا ففي المنافعات بين الذرية بريتين (وأند السرياني) كريستان تزياز Parall (مهيس الدورية) من الإلان المنافئة المؤلفية المؤلفية المنافئة الإلمان على المنافئة الألفية المنافئة المؤلفية المؤ

يعايشون، في الحقيقة علاقتهم «بالبورجوازي» إلا من خلال علاقتهم بالفن البورجوازي، أو على نحو أوسع مدى، من خلال علاقتهم بالعناصر الفاعلة أو المؤسسات التي تعير عن ، أو تجسد الضرورة البورجوازية المتطفلة داخل المجال، مثل «الفنان البورجوازي»، وبإيجاز إن التحديدات الخارجية لا تمارس فعلها إلا من خلال توسط قوى وأشكال نوعية داخل المجال أي بعد أن تكون قد خضعت لإعلاق تشكيل للبنية تزداد أهمية بمقدار ما يزداد المجال استقلالاً، ويصبح أقدر على فرض منطقة النوعي، الذي ليس إلا تجسيداً موضوعياً لكل تاريخه في مؤسسات وآليات (٢٣).

ونستطيع – بشرط أن ناخذ هي الحسبان المنطق النوعي للمجال باعتباره حيزاً من المهاق واتخاذ المواقع (ومن المواقع) المعلية والمكنة (الكامنة) (حيز المكنات أو الإسكالية) — أن نفهم الشكل الذي يمكن للقوى الفارجية أن تتخذه قهما محكماً (مطابقاً) هي نهاية إعادة تفسيرها وفقاً لهذا المنطق، وذلك حينما يتعلق الأمر بتعديدات اجتماعية في نهاية إعادة تفسيرها وفقاً لهذا المنطق، وذلك حينما يتعلق الأمر بتعديدات اجتماعية فاعلة من خلال تطبعت المنتجين التي شكلتها؛ التعديدات على نحو طويل الأمد أو التي تمارس تأثيرها على المجال في لحظة إنتاج العمل، مثل أزمة أقتصادية أو حركة نمو القتصادي أو ثورة أو وباء(٢٠٠). وبعبارة أخرى إن التحديدات الاقتصادية أو المرفولوجية (الهيكلية) لا تمارس تأثيرها إلا من خلال البنية النوعية للمجال، وهي تستطيع أن تتبع طرقاً غير متوقعة إطلاقاً، قالنمو الاقتصادي يستطيع على سبيل المثال أن يمارس أشد التأثيرات أهمية من خلال توسطات من قبيل زيادة حجم المنتجين أو جمهور القراء أو التغرجين.

<sup>(22)</sup> Cf. R. Darnton "Policing Writers in Paris circa 1750", "Representations, nº 5, 1984, p. 1 - 32.

قارن خاصة . د . دارنتون في فرض الإنضباط على الكتاب في باريس حوالي ١٧٥٠ .

<sup>(</sup>٣٢) كما رأينا فإن علم الاجتماع الذي يربط مباشرة بين القصائص للميزة للأعمال والأصول الاجتماعية المؤافين مثل ب إسكاري الاتحادي على مسيسيوليجيا والأدب أن يربطها بالجماعات التي هي المتلقية الفطية أن المفترضة لها (التي تومس بها) رشل انتال F.Antal والتصوير الفلورنسي وخلفيته الاجتماعية ولوسيان جولدمان في الإله المتجمع) يرى الصلة بين العالم الاجتماعي والأعمال الثقافية بمنطق والانتخاص، ويتجاهل تثنير الانكسار الذي يعارضه مجال الإنتاج الثقافي .

<sup>(</sup>۲۶) إذا مدد حدث الطاعون الأسود على سبيل للثال في صيف ۱۳۶۸ التوجهات العامة لتغير شامل في تيمات التموير (ممورة المسيح والعلاقات مين الشخصيات ويتمجيد الكنيسة. الثم) فإن هذه التوجهات يعاد تقصيرها وتوجعتم بنا القائيد التومية للرتبطة بالقصائص الطية لجال في طريق التأسيس كما تشهد على ذلك واقعة أنها تتخذ أشكالاً حفظة في فلورنسه وفي سينيا Callacci (منطقة توسكاني في إيطاليا)

Cf. M.Meiss, Painting in Florence and Sienna after the Black Death, Princeton, Princeton University Press 1951)

إن المجال الأدبى (الخ) هو مجال لقوى يؤثر في كل الذين يدخلونه على نحر تفاضلى وفقا للموقع الذي يشغلونه (إما إذا أخننا نقاطاً شديداً التباعد مثل موقع مؤلف مسرحيات ناجحة أن موقع شاعر طليعي). وهو في نفس الوقت باعتباره مجالاً لصراع المنافسة - يميل إلى المحافظة على أن إلى تحويل مجال القوى هذا . كما أن المواقف (في أعمال ويبانات ومظاهرات سياسية .. الخ) التي من المكن ومن الواجب تناولها باعتبارها ونسقاً » من التضادات من أجل احتياجات التحليل، ليست نتيجة لشكل أياً كان من التوافق المضوعي بل نتاجاً ويهاناً لصراع دائم . ويعيارة أخرى إن المبدأ المؤلّد والموحّد لهذا والنسق، هو المدراع نفسه .

ولا ينشأ التناظر بين هذا الموقع أن ذاك وبين هذا الموقف أن ذاك على نحو مباشر بل فقط من خلال توسط نسقين من الفروق والانحرافات التفاضلية، ومن التضادات وثيقة الصلة بالموضوع والتي تُدرج داخلها (وسنرى أن الأنواع والأساليب والأشكال والطرائق المتلفة ، الخ، تكون إحداها بالنسبة إلى الأخرى ممائلة للملاقة بين المؤلفين المناظرين ) وكل اتخاذ لموقع (موقف) «متعلق بمواد التناول أو الأصاليب» .. الخ يتحدد (موضوعياً وفي بعض الأحيان قصداً ) بالنسبة إلى عالم المواقف وبالنسبة إلى الإشكالية بوصفها حيزاً بعضكتات التي توجد مشاراً إليها أو موجى بها، كما تتلقى قيمتها للتميزة من العلاقة السائبة التي توحدها بالمواقف المتعليشة التي تُحسد إليها موضوعياً، والتي تعينها بتحيد نطاقها ، وينجم عن ذلك على سبيل المثال أن معنى وقيمة اتخاذ موقع (نوع فني، عمل محمد .. الذي يتغير أن آلياً حتى حينما تبقى على حالها، مادام الذي يتغير هو عالم والمستبلكن أمام اختيار المنتجين المستبدال فيما بينها، المتاحة على نحو متواقت أمام اختيار المنتجين والمستبلكن .

وتجرى مزاولة هذا التأثير في موقع الصدارة على الأعمال المسماة كلاسيكية التي لا تكفي من التغير بمقدار ما يتغير عالم الأعمال المتواجدة معها. ويتضمع ذلك جلياً حينما ينتج التكرار البسيط لعمل من أعمال الماضي في مجال قد تحول بعهق تأثير الماكاة الساخرة الآلي تماماً (وفي المسرح على سبيل المثال يستطيع هذا التأثير أن يفرض تمييز مسافة طفيقة إزاء نص صدار مستحيلاً من الآن فصاعداً الدفاع عنه كما هو).

ومن المفهوم أن جهود الكتاب من أجل التحكم فى استقبال أعمالهم الخالصة محكوم عليها دائماً بالفشل جزئياً، ولا يرجع ذلك إلى أن تاثير أعمالهم ذاته قد استطاع تحويل شروط استقباله وإلى أنهم لم يعوموا مضطرين لكتابة عدد من الأشياء التي كتبوها، وإلى كتابتها بالطريقة التي كتبوها بها - بالرجوع على سبيل المثال إلى استراتيجيات بلاغية تهدف إلى «ثنى العصا في الاتجاه الآخر» إذا أُعطوا على الفور ما كان يعطى لهم عن طريق استرجاع الماضي .

وعلى هذا النحو نتفادى إضعاء الطابع الابدى والطابع الإطلاقى وهو ما تقوم به النظرية الأدبية عندماتحول إلى جوهر عبر تاريخى لنوع أدبى كل الخصائص التى هو مدين بها لوضعه التاريخى داخل بنية (متراتبة) من الاختلافات، ولكننا لن نحكم على انفسنا من أجل ذلك بالفرق ذى النزعة التاريخية فى تفود كل موقف جزئى خاص : ففى الواقع إن التحليل المقارن لتغاير الخصائص العلائقية المنوحة للأنواع الأدبية المختلفة فى المهالات المختلفة، هو وحده الذى يستطيع أن يؤدى إلى لا متغيرات (ثوابت) حقيقية تماماً مثل حقيقة أن تراتب الأنواع (أو فى عالم مختلف التخصصات) بينو دائماً وفى كل مكان أنه واحد من العوامل المحددة الرئيسية لمارسات إنتاج واستقبال الأعمال .

A A .

ومن ثم فإن علم العمل الفنى يتخذ موضوعه الفاص من العلاقة بين بنيتين: بنية العلاقات الموضوعية بين المواقع داخل مجال الإنتاج (وبين المنتجين الذين يحتلونها)، وبنية العلاقات الموضوعية بين الخاذ المواقف داخل حيز الأعمال . ويستطيع البحث وهو مسلح بفرض التماثل بين البنيتين عن طريق القيام بالذهاب والمجىء بين الحيزين وبين المعلومات المسابقة التي يتم اقتراحها في مظاهر مختلفة أن يكدس المعلومات التي تفضى بها في أن مما الاعمال مقروءة في علاقاتها المتبادلة، كما يكدس خصائص العناصر الفاعلة أو خصائص مواقعها مفهومة هي أيضاً في علاقاتها الموضوعية، ومثل هذه الاستراتيجية الاسلوبية تستطيع على هذا النحو أن تهيء نقطة الإنطلاق لبحث عن مسار مؤلفها كما أن مثل هذه المعلومات المتعلقة بالسيرة الشخصية تستطيع أن تحفز على قراءة بطريقة مختلفة لهذه المضيصة الشكلية للعمل أو تلك المسفة في بنيته .

قميداً تغير الأعمال يكمن في مجال الإنتاج الثقافي، وعلى نحو أكثر دقة، في المراعات بين العناصر الفاعلة والمؤسسات التي تعتمد استراتيجيتها على ما لها من مصلحة – تبعاً للموقع الذي تحتله في توزيع رأس المال النوعي (متخذاً طابع المؤسسة أو لا) – في المحافظة على بنية ذلك التوزيع أو في تحويلها، ومن ثم في استدامة المواضعات والاعراف السارية أو في تدميرها، ولكن رهانات الصراع بين المسيطرين والمطالبين المحافظة بل ومضمون الاستراتيجيات نفسها التي يستطيعون المداله التي يستطيعون إعمالها لدفع مصالحهم إلى الأمام تعتمد على حيز اتخاذ المواقف المنجزة من قبل، والذي إذ يعمل بوصفه إلى الأمام تحتمد على حيز اتخاذ المواقف المنجزة من قبل، والذي

عن حلوله والبتالي تحديد تطور الإنتاج ، ومن جهة أخرى فمهما تكن ضخامة استقلال المجال فإن فرص نجاح استقلال المجال في المجال في المجال في المجال في المجال في المجال في المجال المجا

ولا تستطيع التحولات المنرية لحيز اتخاذ المواقف (الثورات الأدبية والفنية) أن تنشئا إلا نتيجة لتحولات في علاقات القوى المقوِّمة لحيز المواقع، والتي تصيير هي نفسها ممكنة بواسطة التقاء بين المقاصة التقويضية لقسم من المنتجين وتوقعات قسم من الجمهور (من الداخل والخارج)، ومن ثم بواسطة تحول في العلاقات بين المجال الثقافي ومجال السلطة. وحينما تفرض مجموعة أدبية أو فنية جديدة نفسها في المجال، يطرأ على حيز المواقع وحيز الممكنات المناظرة، ومن ثم على الإشكالية كلها تحول واضح: فمع تحقيقها الوجود، أي الاختلاف فإن عالم الخيارات يجد نفسه وقد طرأ عليه التعديل، ويمكن إرجاع المنتجات التي ظلت إلى هذا الحين سائدة إلى وضع النتاج الذي هبطت مرتبته أو أصبح كلاسيكياً.

### حيز الهمكنات

ليس العلاقات بين المراقع وإتخاذ المواقف علاقة تحديد ميكانيكي فبين الطرفين يترسط حيزالمكتات بطريقة ما، أي حيز إتخاذ المواقف المنجزة بالفعل على نحو ما يظهر حينما ينظر إليه من خلال مقولات الإدراك المقومة لتطبع معين، أي بوصفه حيزاً ضخماً مرَّجًها من إتخاذ المواقف تعلن عن نفسها داخله بوصفها إمكانات موضوعية، وأشبياء يتعين عملها»، وقحركات» يتعين إطلاقها، ومجلات يتعين إصدارها وخصوما يتعين قتالهم ومواقف راسخة يتبعين تجاوزها .. الخ .

وللإحاطة بتأثير حيز المكنات الذي يسلك بوصفه كاشفاً عن الاستعدادات، يكفى بالانطلاق على طريقة المناطقة الذي يقررون أن لكل فرد نظائر مقابلة في عوالم أشرى ممكنة، في شكل مجموعة من الناس كان يمكن لهذا الفرد أن يكونها إذا كان العالم مختلفاً، أن نتصور ماذا كان يمكن أن يصير أمثال باركوس Barcos وفلوبير وزولا إذا وجعوا في حالة أشرى من المجال فرصة مختلفة لإنطلاق استعداداتهم(٢٠٠). وهذا ما نقوم به تلقائياً حينما نتسامل بصدد قطعة موسيقية قديمة ، إذا كان منطقياً بدرجة أكبر استعمال الكلافيسين Clayecic وفي الآلة التي كتبت لها أن يستبدل بها البيانو لأن

<sup>(25)</sup> Cf. D. Lewis, Counterpart Theory and Quantified modal Logic, Jounnal of philosophy n 95, 1968 p. 114-115, et J. C. Pariente, Le nom propre et la prédiction dans les langues naturelles, Langages, n a 66, 1982, p.

د لويس ، نظرية النظائر المقابلة ومنطق الجهات الكمى (بالإنجليزية) جيه بارينت، اسم العلم والتنبؤ في اللغات الطبيمية .

«النظير القابل» المؤلف الذي لحن في عالم يحرى هذه الآلة قد استعمل البيانو ، عارفين أن هذا الملحن للمكن ما كان سيحقق بنفس الطريقة مقاصده التي هي مختلفة لو كان قد استعمل تلك الآلة .

وهكذا فإن التراث المتراكم بواسطة العمل الجماعي يقدم نفسه لكل عنصر فاعل بوصفه حيزاً من المكتات، أي مجموعاً من الضوابط القسرية المحتملة التي هي شرط ونظير مقابل لمجموع متناه من الاستعمالات المكتة ، وينبغي تذكير آوائك النين يفكرون بواسطة بدائل بسيطة أن الحرية المطلقة في هذه الأمور، والتي يمجدها المدافعون عن التلقائية الخلاقة لا تنتمى إلا إلى السنج والجهلة ، فسيان بخول مجال إنتاج ثقافي بالوفاء بحق للدخول يتألف جوهريا من امتلاك شفرة (قواعد) نوعية للسلوك والتعبير، أن اكتشاف العالم المتناهى من الحرية تحت ضوابط قسرية، ومن الإمكانات (الكامنة) الموضوعية التي يقدمها، ومن الشاكل التي يتمين علها، والإمكانات الاسلوبية أن التيماتية التي يتمين إنجازها(٢٠).

ولكى يكون أمام جسارة ألبحث المجدد أو الأورى بعض القرمن لأن تكون مفهومة، ينبغى أن ترجد في الحالة الكامنة (كإمكان) داخل نسق من الممكنات المتحققة من قبل، باعتبارها ثغرة بنيرية تبدو وكاتها تنتظر وتستدعى أن تُسد باعتبارها ترجيهات كامنة التطور وطرقاً ممكنة للبحث. وزيادة على ذلك ينبغى أن تكون أمامها فرص التلقي (٢٠٠) أي لأن تكون مقبراة ومعترفاً بها بوصفها «معقولة»، على الأقل من جانب عدد صفير من الناس، من هؤلاء الذين استطاعوا فهمها (٢٨). كما أن الأقواق (المتحققة) المستهلكين هي من ناحية محدة بحالة العرض (بحيث يسهم – كما أثبت هاسكل Haskoll كل تغير مهم

<sup>(</sup>٢٧) يمدق هذا على كل مجال الإنتاج الثقافي وغاصة على للجال العلمي هيئة تمارس للواجهة بين ديرامج البحث المحتل البحث المارسات العلمية . البحث العلمية العلمية العلمية العلمية العلمية العلمية العلمية . المحتل العلمية . المحتل العلمية المحتل المحتل

جروباؤيساء مطلبهة بلاسير إلى الأسام : «القنون للفككة» من من - AMY - من القنون للفككة من المسير إلى الأسام : «Cf, D. Grojnowski, "Une awant - gande sans awancée : les Arts incoherents, 1882 - 1889" - Actes de la recherche en sciences sociales s<sup>a</sup> 40, 1981, p. 73 - 86.

<sup>(</sup>۲۸) والشعور، بما تمثله هذه الإغتراعات التاريخية التي معارت مالوقة، من قبيل عسالون الرفوضين» ووالطلاء» ووالعريضة، ينبغي التفكير فيها على أساس التماثل مع تجرية مثل إضائا كلمة (Joging الإنجليزية (البحري بغير سرح) والمارسة النظامة لها من جانب شخصى يوتران البطلون القميد والقميس بلا طوق قمدير الكمين (ثي شيرت (Tahir) ويكاسكيت الرأس زاهية اللون ويجرى على الأرصفة وسط المارة وبكانت قبل عشر سنوات ننظر إليها باعتبارها تنتمي إلى غراية الأطوار أي شيئاً قائد الصاب بعر دون أن يلحظ توبياً

فى طبيعة رعدد الأعمال المعروضة فى تحديد تغير فى التفضيلات المتجلية)، وبالمثل فكل فعل من أفعال الإنتاج يعتمد فى جانب منه على حالة حيز ألوان الإنتاج الممكنة التي تظهر على نحو عينى للإدراك فى شكل خيارات عملية بين مشاريع متنافسة لا يمكن التوفيق بينها إطلاقاً إلى هذه الدرجة أو تلك (لأسماء أعلام أ مفاهيم تدل على مذاهب) ولهذا السبب يكون كل مشروع منها بمثابة وضع المدافعين عن كل المشاريع الأخرى موضع التساؤل .

وهذا الصن من المكتاب بقرض نفسه على كل النبن استبطنوا منطق الممال وضرورته باعتبارهما نوعاً من الترانسند نتالي transcendantal التاريخي (الترانسندنتالي مصطلح كانطى يعني المبدأ الشارط العام الأولى الذي يجمل الأشباء موضوعات للمعرفة ، إنه العناصر الأولية التي هي أساس التجرية والتي تجعل المعرفة بها ممكنة، فهو سابق للتجرية ولكنه يجعلها ممكنة ولا يجب الخلط بينه وبين الترانسدنتالي أي المتعالى وهو هنا منقول من تجربة الفرد إلى التجربة الاجتماعية التاريخية) أي نسقاً من المقولات (الاجتماعية) للإدراك والتقسم، من الشروط الاجتماعية للإمكان والشرعية التي مثل مفهومات الأنواع والمدارس والطرائق والأشكال تعرف وتحدد نطاق عالم ما يمكن التفكير فيه، وما لا يمكن التفكير فيه أي في أن معاَّ العالم المتناهي للإمكانات (الموجودة بالقوة) القابلة لأن يتناولها التفكير، وأن تتحقق بالفعل في لمظة معينة – أي حرية، ونسق الضوابط القسرية التي داخلها يتحدد ما يجب عمله وما يجب التفكير فيه - أي ضرورة -وهذا هو الفن الإلزامي الضروري بحق ars obligatoria كما كان يقول الاسكولائيون، فهو يحدد على طريقة قواعد النحو حين ما هو ممكن قابل للتعقل في حدود مجال معين، مؤسساً كل «خيار» من الغيارات المتخذة (فيما يتعلق بالتجسيد والتصوير والإخراج على سبيل المثال) باعتباره بديلاً مطابقاً من ناحية القواعد (بالتعبارض منع الميارات التي تجعلنا نقول عن مؤلفها إنه يفعل ما لايهم)، ولكنه أيضاً فن مكتشف (بالكسر) ars inveniendi يسمح بابتكار تنوع من الحلول المقبولة في حدود صحة القواعد اللغوية (فلم يتم بعد استنفاد الإمكانات الكامنة في أجرومية الإخراج المسرح التي أسسها أنطوان Antoine ) وأندريه أنطوان هو مؤسس «المسرح الحره ومخرجه ١٨٥٨ – ١٩٤٣ وداعية الجماليات ذات النزعة الطبيعية) ومن هذا فهذا نون شك هو السبب في أن كل منتج (بالكسر) ثقافي سيتحدد حتماً بمكانه وزمانه بمقدار ما يسهم في نفس الإشكالية مثل محموع معاصريه (بالمعنى السوسيوارجي) فلا توجد «رواية جديدة» بالنسبة إلى ديدرو Diderot حتى إذا استطاع روب جرييه بإسقاط قائم على المفارقة الزمانية لحيز ممكناته، أن يجد لديه استباقاً في رواية جالا القدري (من تأليف ديدرو).

إن نسق مخططات الفكر، الذي هو في جانب منه نتاج لاستبطان التضادات المقومة لبنية المجال، مشترك بين مجموع المسهمين وكذلك بين قسم كبير إلى هذا الحد أو ذاك من الجمهور (على الأخص في شكل تضادات تعمل بوصفها مبادىء الرزية والتصنيف والتمييز والتقطيع والتأطير) . لذلك فهو يجاب شكلاً من الموضوعية المتصفة بالضرورة المتعالية للشواهد المقتسمة، أي المقرة على نحو شامل (في حدود المجال) باعتبارها بديهية(٢٧).

ومن المؤكد أنه على الأقل في قطاع الإنتاج من أجل المنتجين، وخارجه دون جدال فإن الامتمام الأسلوبي بالمعنى الدقيق أو الامتمام التيماتي في هذا الخيار أو ذاك، وكذلك كل المهانات النقية الخالصة، أي الداخلية البحثة، البحث الجمالي بالمعنى الدقيق (أو العلمي موضع آخر) تحجب جميعاً عن أعين الذين يقومون بهذاالخيار المكاسب المادية أو المرزية المرتبطة بها (على الأقل إلى أجل محدد)، والتي لا تقدم نفسها إلا على نحو استثنائي بوصفها كذلك، في منطق الحساب الكلبي (أي الهازي» بكل القيم). إن مخططات الإدراك والتقييم النوعية التي تشكل بنية إدراك اللعبة والرهانات والتي تميد إنتاج التقسيمات الأساسية لعيز المواقع داخل منطقها الخاص (على سبيل المثال فن خالص، فن تجاري «بوهيمي» «بورجوازي»، «مضفة يسري» «مضفة يمني» .. الخ) أو كذلك تقسيم الأنوع ("")، تحدد المواقع التي تبدو مقبولة أو جذابة (داخل منطق الأهلية المهنية) أو على العكس مستحيلة لا سبيل إليها أو غير مقبولة (ويجري الأمر على هذا النحو تقريباً بالنسبة إلى «الفروع الدراسية» الجامعية أو «التخصصمات العلمية).

وايس من المستطاع التعليل الكامل للتناظر الوثيق المدهش الذي ينشأ في لحظة معطاة بين حيز المواقع وحيز الاستعدادات لدى أولئك الذين يشغلونها إلا بشرط الأهذ في الحسبان في أن معاً ماذا كان عليه حيز الإمكانات المعروضة في تلك اللحظة وكذلك في المنعطفات الحرجة المختلفة لكل ميدان فني، وحيز الإمكانات المعروضة هذا هو أي الأنواع والمدارس والأساليب والأشكال والمناهج والموضوعات المختلفة .. الخ متخوذة سواء في

<sup>(</sup>۲۹) بالكلام من أجل الإقهام عن التأطير Cadengo فإنشى أغامر بأن أثير لدى القارى تصور جوبضان عن والإطارة (جوبضان كندى من رياد عام النفس الاجتماعي (۱۹۲۳ – ۱۹۸۲) برس أشكالاً تسلطية من التنظيم الاجتماعي (مثل المصحات) والتفاعات والعناصر غير القننة من السلوك) . وهو مفهوم لا تاريخية مادرة عن عالم اجتماعي محدد وهمين يري جوبضان بدائل أساسية مشكلة البنية ينيفي أن نرى بنى تاريخية صادرة عن عالم اجتماعي محدد

<sup>(</sup>٣٠) إنه على أساس الافتراضات المسبقة للشتركة ينشأ عقد القراءة بين الرسل والمستقبل، وبالتخلى عن هذا العقد فإن المسئولين عن الثورات الثقافية الكبرى يصلون إلى قرائهم العالمين ماخل استقامتهم النهفية باخل المهاديء الحيوية لرؤيتهم العالم الطبيعى والاجتماعي

منطقها الداخلى أن فى القيمة الاجتماعية للنوطة بكل منها بحكم موقعه فى الحين المناظر، ومقولات الإدراك والتقييم الموسعة اجتماعياً والتي تطبقها العناصر الفاعلة المختلفة أو هئات من تلك العناصر .

. . . .

وهكذا فالشعر كما يبدو أمام شاب يجرب كتابته في الثمانينات من القرن التاسع عشر ليس ما كانه في ثلاثيناته ولا ما كانه عام الثورة ١٨٤٨، ويدرجة أقل ما سيكونه عام السورة . ١٨٤٨ ويدرجة أقل ما سيكونه عام . ١٩٨٠ مقد كان الشعر أولاً في موقع مرتفع داخل تراتب الحرف الأدبية، يحقق لشاغليه بواسطة نوع من تاثير الطائفة الضمان الذاتى على الأقل لسمو في الجوهر بالنسبة إلى سائر الكتاب الأخرين، فأخر الشعراء في الصف (الرمزيين بخاصة) يرى نفسه اسمي وأعلى قدراً من أول الروائيين الطبيعيين(٢٠) . إن مجموعا من الشخصيات النموذجية لامارتين وهوجو وجوتيه ، الخ الغين أسهمها في تكوين وفرض الشخصية والغور، والذين تحدد أعمالهم وافتراضاتها المسبقة (المطابقة الرمانسية بين الشعر والفنائية على سبيل المثال اللعالم التي ينبغي أن يحدد الجميع موقعهم بالنسبة إليها ، إنها تمثلات معيارية عن الفنان «الخالص» غير المكترث بالنجاح وياحكام السوق – والاليات التي بواسطة الفنان «الشادية الإسكانات الأسلوبية واستنفاد البيت الأسكندري والوان الجسارة في النهاية إنها حالة الإمكانات الأسلوبية واسحت ترجه البحث عن أشكال جديدة .

ولن يكون من الإنصاف، بل سيكون بلا جدوى أن نحاول رفض هذا المطلب الخاص بالصياغة الجديدة باسم حقيقة - لا تقبل المنازعة إلا قليلاً - وهى حقيقة أن تلك الصياغة

<sup>(</sup>٣) هذا ما يقوله في كل غطابات أمد الشعراء الرمزين النين استجوبهم أربية \* there : هي جعمع الأخوال أنا . المتبر إلى أنا من الكتاب للتفيين تحت النزية المطبيعة \* دهي جعمع الأخوال أنا . المتبر إلى المتبر إلى المتبر المناسبة المناسبة المتبر المسلوم المبرومة المتبر المسلومة المس

صعبة التحقيق عملياً . فالتقيم العلمي يمكن أن يتألف في حالة معينة من تحديد الافتر أضات المسبقة والمسادرات Pétition de principe على المطلوب (جعل المطلوب إثباته مقدمة للبرهنة عليه) التي تستخدمها الأعمال الخالية من أي قصور والتي تمر دون إنعام للنظر من جانب العلم النظامي science normale (العلم في مرحلة سيادة نموذج واحد غير منازع حيث تتراكم المعلومات والحلول وهو غير العلم في مرحلة الثورة حيث ينقطع الإستمرار وبعاد النظر في المسلمات وفقاً للصطلح رويرت كون Kuhn)، ومن اقتراح برامج تحاول حل مسائل يعتبرها البحث المعتاد قد حلت، دعك من مجرد طرحها. وفي الحقيقة وبشرط إيلاء مزيد من الانتباء سنجد شواهد متعددة على تمثيل حين المكنات : إنها صورة السباقان العظام الذبن بالنسبة إليهم تتكون فكرة المرء عن نفسه وتعريفه لذاته على غرار الشخصيات المتكاملة، تين ورينان .. الغ بالنسبة لهذا الجيل من الروائيين والباحثين أو الشخصيات المناوية على غرار مالارميه وفيراين بالنسبة إلى جيل كامل من الشعراء. إنه مساطة أكثر التمثيل المسامي لمرفة الكاتب أن الفنان الذي يستطيع توجيه مطامح عصر عكمله : وإن الجبل الأبني الجديد يتنامي ممتلئاً بروح ١٨٣٠ أشعار هوجو وموسيه ومسرحيات الكسندر ييما والقريد دي قيني يجري تداولها في الكليات على الرغم من عداء الجامعة، وكان عدد لا يحصى من روايات القرون الوسطى ومن الاعترافات الغنائية والأشعار البائسة يتم إنجازها في ظلال القماطر(٢٢) . وينبغي الاستشهاد كذلك بتلك الفقرة من مانيت سولومون Manette Salomon وفيها يؤميء الأهوان جونكور إلى ما محذب وبفتن في مهنة الفنان، فالفن بدرجة أقل وحياة الفنان بدرجة أكبر (وفقاً لمنطق براعي اليوم في الانتشار التفاضلي لشخصية المثقف) : «في الأساس كان أناتول منجدياً بواسطة الفن أقل مما كان منجذباً بواسطة حياة الفنان . كان يحلم بالأتلبيه . وكان يتوق إليه يتخيلات الكلية ومطامع طبيعته . يرى فيه، أفاق البوهيمية التي تسحر حيثما ينظر إليها من بعيد وقصة البؤس، والتخلص من الصيلات والقواعد، والحربة وعدم الانضباط، ورثاثة المناة والمسادفة المغامرة والطارىء غير المتوقع كل يوم، وتفادى المنزل المرتب المنظم ، والتحرر بقدر الإمكان من العائلة وملل أيام الآحادي وأكثوبة البورجوازي، وكل مجاهل اشتهاء نموذج الرأة، والعمل الذي لا يثمر شراً، وحق التنكر طوال العام، في نوع من الكارنيفال الأبدى، فتلك هي الصور والإغواءات التي تبزغ له من مهنة الفن التي تكون

<sup>(32)</sup> A Cassagne La Thèone de L'art pour l'art .. op. cit, p. 75 sq.
(۲۲) أ . كاساني نظرية الفن الفن مصدر سابق من ٧٥ ومابعدها . وينبغي نقل الصفحات يكاملها التي يستحضر فيها المؤاف الحماس الفتي الكسيم دي كامب ورينان وفلويور ويوايو أو فروينتان .

# في حقيقتها شاقة وقاسية (٢٢).

وإذا كانت هذه المعلومات وكثير من أمثالها التي تمتلىء بها النصوص لا تقرأ بوصفها كذلك، فذلك لأن الاستعداد الأدبى، بميل إلى نزع الطابع الواقعى والطابع التاريخى عن كل ما يستثير الوقائم الاجتماعية . وهذا التناول الذي يفرض للحياد والمفتزل (بالفتح) إلى وضع القصص الحتمية للطفولة والمراهقة الأدبيتين في الشهادات الحقيقية الأصيلة عن تجربة وسط وعصر، وعن مؤسسات تاريخية - صالونات وندوات وبوهيمية .. الخ - يكيح الدهشة التي كان يجب أن يثيرها .

وهكذا فإن مجال المواقف المكنة يعرض نفسه بمعنى التوظيف (بالمعنى المزبوج) في شكل بنية معينة من الاحتمالات، من المكاسب أو الفسائر المحتملة، سواء على المستوى المادى أو على المستوى المرى، ولكن هذه البنية تحوى دائماً جانباً من عدم التحدد مرتبطاً على الأخص بحقيقة مؤداها أنه في مجال قليل المظ من طابع المؤسسة بهذا القدر يكون تحت تصرف العناصر الفاعلة مهما تكن صرامة الشرورات المغروسة في موقعهم يكون تحت تصرف العناصر الفاعلة مهما تكن صرامة الشرورات المغروسة في موقعهم هامش موضوعي دائم من الحرية (يستطيعون أن لا يستطيعون الإمساك به وفقاً لاستعداداتهم دالذاتية»)، وأن هذه العربات تنضاف في لعبة الطياردو من التفاعلات ذات البنية، فاتحة بذلك مكاناً خاصة في فترات الأزمة لاستراتيجيات قادرة على تدمير التوزيع المقر القرب والارتباح المساك هامش المناورة المتاح.

ومعنى ذلك أن الثغرات البنيوية فى نسق المكتات الذى لا يكون أبداً معطى بوصفه كذلك فى التجرية الذاتية للعناصر الفاعلة (على العكس مما تدفعنا إعادة البناء على نحو ارتجاعى ex post إلى الإعتقاد) لا يمكن سدها بالقوة السحرية لنوع من ميل داخل النسق إلى الاكتمال الذاتى : فالنداء الذى تنطوى عليه ان يُسمع أبداً إلا من جانب هؤلاء الذين يكونون، بحكم موقعهم داخل الجال وتطبعهم والعلاقة (غالباً ما تكون علاقة عدم اتفاق) بين الاثنين، أحراراً بما يكفى إزاء الضوايط القسرية المغوسة فى البنية لكى يكونوا فى مستوى الإدراك كما لى كان شاغلهم الفاص إمكاناً تقديرياً لا يوجد بمعنى من المعانى إلا بالنسبة إليهم ، وسوف يعطى هذا المشروعهم بعد فوات الأوان مظاهر القدر المسبق .

## البنية والتغير : الصراعات الداخلية والثورة الدائمة

تكون التغيرات التى تطرأ باستعرار داخل مجال الإنتاج المحدود، بما أنها صادرة عن بنية المجال نفسها، أي عن التضادات المتراقنة بين المواقع المتناحرة (سائد/ مسود،

<sup>(33)</sup> E. et. J. de Goncourt, Manette Salomon, Paris, UGE . Coll "10/18" 1979. p. 32.

راسخ/ مبتدى»، أصولى/ هرطقى، مسن / شاب ... الخ) مستقلة بدرجة كبيرة فى مبدأ تغيراتها الخارجية التى تستطيع أن تبدو محددة لها الأنها تصحبها وفق التعاقب الزمنى (والأمر كذلك، حتى إذا كانت مدينة بجانب من نجاحها اللاحق لهذا الإلتقاء الذى يشبه المجز بين سلاسل سببية مستقلة إلى درجة كبيرة) .

ويحدد كل تغير يطرأ على حيز مواقع معرفة موضوعياً بواسطة الفجوة التى تفصل 
بينها - تغيراً معمماً ، ويعنى ذلك أنه لا سبيل البحث عن محل ممتاز للتغيير ، ومن 
الصحيح أن ميادرة التغيير تعوب بحكم التعريف إلى القائمين الجدد، أي إلى الأكثر شباباً 
الذين مم أيضاً الأكثر حرماتاً من رأس المال النوعي، داخل عالم يكون الوجود فيه معناه 
الاختلاف أي احتلال موقع منفصل ومتمين إنهم لا يوجون إلا بمقدار ما يصلون - دون 
ان يكونوا في حاجة إلى أن يريدوا ذلك، إلى تأكيد هويتهم ، أى اختلافهم وجعلها معروفة 
ومعترفاً بها (ديعمل القائم لنفسه اسماء)، عن طريق فرض أنماط تفكير وتعبير جديدة 
وإحداث قطيعة مع أنماط التفكير السائدة، ومن ثم فهم عاكفون على بث الاضطراب 
بواسطة «خمول ذكره» ومجانينهم .

ولأن إتخاذ المواقع يتحدد في جانب كبير منه على نحو سلبي، في العلاقة بالآخرين، فإنها نظل على الأغلب فارغة تقريباً، مختزلة إلى قرار بالتحدى والرفض والقطيعة : فالكتاب الأكثر «شباباً» من الناحية البنيوية (الذين يمكن أن يكونوا مسنين من الناحية البيوليجية بالنسبة إلى القدامي، الذين يدعون تجاوزهم) أي الأقل تقدماً في عملية تحقيق البيوليجية بالنسبة إلى القدامي، الذين يدعون تجاوزهم) أي الأقل تقدماً في عملية تحقيق الشرعية، يرفضون ما يكون عليه ومايفعله السابقون الأكثر رسوخاً وكل ما يحدد في عيونهم «سقط المتاع» الشعري أو غيره (والذين يسلمونه أحياناً للمحاكاة الساحرة) ويسعون أيضاً إلى نبذ كل علامات الشيخوخة الاجتماعية بدءاً بعلامات التكريس الداخلي (الأكاديمية ... الغ) أو الخارجي (النجاح) . أما المؤلفون الراسخون فهم من جانبهم يرون في الطابع المصطنع ذي النزعة الإرادية لدي بعض نوايا التجاوز مؤشرات لا تقبل المناقشة على «إدعاء ضخم فارغ» كما كان يقول زولا . وفي الواقع فكلما تقدمنا في التاريخ أي في عملا تحقيق استقلال ما للمجال، مات البيانات أكثر (ويكلى تتذكر «بيان السيوالية») إلى عملية تحقيق استقلال على إعلان محض عن الاهتلاف (دون أن نستطيع أن نستنتج لذلك أنها أنها ملهمة بواسطة البحث الكلي عن التصير (١٤)).

<sup>(</sup>٢٤) ينبغى التنكير هنا بكل تحليل (الجزء الأول الفصل الثاني) بالنطق الذي تتوافق به المركات الفنية في الزمان، والذي يشكل منطق التغير كما يلاحظ أيضاً في الجالات الأخرى .

وكيف لا يتم الاعتراف بتناثير ضرورة تحديد الذات وتميزها من أجل الوجود في واقعة أن بريتون – ويمكن مضاعفة الأمثلة – فضل القطيعة مع المجلة الفرنسية الجديدة (NRF) بقيادة أندريه جيد وبول فالبرى على الإلحاق ، وهو المقابل للرعاية (الكفالة) والحماية سابقاً، كما أكد دون هوادة إختلافه في علاقاته مع الجماعات المنافسة مثل جماعة تزارا المابقة، كما أكد دون هوادة إختلافه في علاقاته مع الجماعات المتا لمحركاتها اسم السيريالية (۱۳) ومنذ أن يصل العمل إلى احتلال موقع متميز قابل للاعتراف به في الحيز الذي تشكل تاريخياً من الأعمال المتعايشة ومن ثم متنافسة، والتي ترسم في علاقتها المعل المتبادلة حيز إتخاذ المواقف المكتة من امتدادات وتجاوزات وانقطاعات، فإن هذا المعل المورف والمعترف به يحدد تطور قيمتها المعيزة .

وينيفى من هذا المنظور إعادة صياغة تاريخ الحركات الشعرية التى قامت بالتناوب ضد 
التجسيدات المتعاقبة الشخصية نمونجية للشاعر، لامارتين وهوجو ويودلير أو لامارتين 
ويالاستناد إلى النصوص الكبرى المقومة والمشرعة من مقدمات ويرامج وييانات يجب علينا 
محاولة إعادة اكتشاف التكامل الموضوعي لميز الاشكال والشخصيات الممكنة أن غير 
الممكنة كما يقدم نفسه أمام كل فرد من المجددين المظام، وإعادة اكتشاف التمثل الذي 
يكرّنه كل منهم الرسالته الثورية، قهناك أشكال يتمين تعميرها من سوئاتات وبيوت شعر 
سكندرية وقمائد ومواء شعري، وأساليب بلاغية يتمين هدمها، من تشبيه واستعارة 
ومضامين ومواطف يتمين إبعادها، بالإضافة إلى أشكال غنائية وتدفق وسيكوارجيا، 
ويحدث كل شيء كما لو كانت كل ثورة من هذه الثورات تسمهم في نوع من التحليل 
التاريخي للغة الشعرية يهنف إلى عزل الإجراءات والتثيرات الاشد نوعية مثل القطيعة مع 
التوازي الصوقي الدلالي (٣)، وذلك عن طريق الإهصاء خارج الشعر الشرعي للإجراءات 
التي يكشف طابعها التقليدي من نفسه تحت تأثير البلي والاستنفاد .

ويمكن وصف تاريخ الرواية منذ فلوپير على أقل تقدير بوصف جهداً طويلاً لقتل ماهو روائي(٣٠) وفقاً لكلمة إدمون دي جونكور أي لتنقية الرواية من كل مابيدو أنه بعرفها

<sup>(35)</sup> Cf. J. P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, "Approche institutionnelle du premier surrealisme

<sup>(</sup>٢٦) لنظر بنية القدة الشعرية تأليف جيه كيمين ،Cohen, Structure du language poétique, Paris, Filammarion, ما كالمتحق المستوقع المستوقع المناسبة أن للنطق الموسعوف هذا يدين كل التحليلات الزائفة للجوهر التي تبعث إلى الكشف عن تعريفها تعريفها تعريفها المستوقع المستو

<sup>(</sup>۱/۷) إن قكرتي على الرغم من أن الرياية حقلت ميمات اكبر من أي وقت مضي، هي أن الوياية نرع مستهاك بال قد قال كل ما ينبغي ملية قوله، نوع قد فطت كل شيء لاقتل ماهو روائي فيه، لكي أجمل مته ألواناً من السير الذائية للاس لا يمتأكن تاريخًا لارة قصة (اممون من جينكور في كتاب چيه أوريه Likura. سابق الذكر تصفيق حول .

ويحددها مثل العقدة والفعل والبطل: وذلك منذ فلوبير والحلم بكتاب دعن لا شيءه أو الأخوين والحلم بكتاب دعن لا شيءه أو الأخوين جونكور والطموح إلى «رواية دون مسارات دون عقدة وبون تسلية رخيصة» (^^^)، وحتى «الرواية الجديدة» وتحلل القص في خط مستقيم والبحث عند كلوبسيمون عن تأليف شبه تصويري (أو موسيقي) مؤسس على العود الدوري والتناظر الداخلي لعدد محدود من العناصر السردية والمواقف والشخصيات والأماكن والأفعال تتكرر مراراً بواسطة تعديلات أو تضمعنات .

وهذه الرواية الفالصة تستدعى بجلاء قراءة جديدة ظلت حتى ذلك الوقت مقصورة على الشعر، وكان جدها المثالي هو المزاولة المدرسية لحل شفرة أن لإعادة خلق على أساس من تكرار القراءة . وفي الحقيقة لا تستطيع الكتابة أن تحوى توقعات قراءة على هذا القلب : فالرواية شدة التعلب إلا لأنها تقع داخل مجال تتحقق فيه شروط ملاسة هذا الطلب : فالرواية الفالصة هي نتاج مجال تتجه فيه العمود نحو الانمحاء بين الناقد والكاتب الذي لا يحقق إلى هذه الدرجة من الجودة نظرية رواياته إلا لأن فكرة أنعكاسية ونقدية عن الرواية وتاريخها تراصل عملها داخل رواياته مزكرة نون انقطاع بوضمها كقص خيالي(<sup>77)</sup> . وبون وتاريخها أمثلة هذا الإزدواج الإنعكاس إلى ما لانهاية من المستطاع بالرجوع بعيداً في الرمان الكشف عنه في قلب بيان الدادية ، وهو خطاب قائم على الملاطاع يريد أن يكون في أن معا ما هو عليه أي يكون بياناً وأن يكون أنمكاساً نقدياً على ما يكونه، بياناً مضاداً، بياناً دانس الدات هو ذلك النوع من الشرحسية الجماعية التي توصف دائما ولاسيما في أعمال متعددة تظهر وجودها المناص، الشرحسية الجماعية التي توصف دائما ولاسيما في أعمال متعددة تظهر وجودها المناص،

<sup>(</sup>YA) هذه الفقرة من مقدمة رياية شيرى Thèrie تذكرناً بان رفض ما هو رواني لا ينفصل عن جهد ارفع منزلة الدوم بمنزلة بالدوم بمنزلة بالدوم بهذا المواجه الرواية والروائية والروائية بالروائية الروائية الروائية الروائية الروائية بالدوائية المناقبة بالشعرى والمناقبة المناقبة المناقبة بين هذا الدوم الكتاب نفطراً لا تشكيل بعبات أن زين عنى وفضر ما مقد ويائي الأوائية المسيطاً لذلك الامتمام برين المنزلة، معا يمكن بالإضافة إلى ذلك أن يجذب الروائية في التجاه منتلف تداماً، عند بورجيه والروائية السيكرالوجية على سبيل الثال أي ضو الاستحضار الذي يطبى من شان البيئة والوسط والشخصية أي والرباية العرافية على الامتمام والشخصية أي الدوائية عاليه الدوائية على الامتمام والشخصية الوسطة على الأهمى (قارن بورجيه ملاحظة حول الروائية العرافية عالية الشأن اجتماعياً بفضل جهد الإنشاء والتكوين على الأهمى (قارن بورجيه ملاحظة حول الروائية العرافية عالية الشأن اجتماعياً بفضل جهد الإنشاء والتكوين على الأهمى (قارن بورجيه ملاحظة حول الروائية العرافية عالم ۱۸۹۲).

P. Bourget, "Note sur Le roman français en 1921", in Nouvelles Pages de critique et de doctrine, t. I., Parls, Pion, 1922, p. 126 sq.)

<sup>(</sup>٢٩) حينما يشكل تاريخ الأم ونظريته جزءً متكاملاً من الإنتاج الأمي ، فمن المفهرم أن تبادل الأموار يصير متواتراً بسرجة كبيرة بين النقاد والكتاب، بين المنظرين أو مؤرخي الأدب والأدباء (وعلى الأقل في فرنسا بين فناني السيتما ونقاد السينما ).

<sup>(-</sup> ٤) وهذاك أثر آخر آكبر شيرعا لهذا الانفادق على الذات هو ذلك النوع من النرجسية الجماعية التى توصف دائماً ولاسمة دريان توصف دائماً ولاسمة في سان جريان ديه ولاسمة دريان رضعة السين السرى حيث المقاهى الابيية حلتى الهوبديين) كما في جرينتش فياج -Gree بريس (ضعة السين السرى حيث المقاهى الابيية حلتى الهوبديين) كما في جرينتش فياج -Gree دريان من من مدينة نيويورك في ما شهاتان) على أن يلقوا على المنابع المؤمن العلمي.

تحفز الجماعات المثقفة في سان جرسان ديه بريس (مُنفة السين السبري حيث المقافي الأدبية ملتقى الوجوبيين) كم في جريتش فيلج Greenwich Village (مركزالفنانين والكتاب - قسم من مدينة نيوبورك في مانهاتان) على أن يلقوا على أنفسهم نظرة جافلة بالملاطفة، حتى في مظهر الوضوح الخاص بالنقد الذاتي، مما يعد عائقًا ضخمًا في طريق إضفاء الطامع الموضوعي العلمي. وبالمثل يصف رينيه ليبوفتس heibowits لعمل الثوري لشوينبرج ويرج وڤييرن باعتباره نتاجاً لوعي نسقي وتنفيذ نسقى على حسب تعبيره، فائقي التماسك المنطقى – لمباديء مغروسة في الحالة المضمرة داخل كل التقليد الموسيقي، وماثل أيضاً. بأكمله ، في أعمال تتجاوزه بإنجازه على صبغة أخرى ، وهو بالحظ أن شوينبرج باستحواده على للركب الهارموني (الكورد) فوق الدرجة التاسعة L'accord de neuvième الذي لم بعد الموسيقيون الرومانسيون يستعلمونه إلا نادراً وفي الوضع الأساسي فقد «قرر يوعي أن يستخلص من ذلك كل النتائج» وأن يستعمله في كل التحولات العكسية المكنة ، وهو يالحظ بالمثل «الآن تحقق الوعى الكامل بالبدأ التلحيني الأساسي الذي كان مضمراً في كل تطور سابق لتعدد النغمات (البوليفونية) وصار مصرحاً به المرة الأولى في أعمال شوينبرج، وهو مبدأ التنمية الأبدية» .. (٤١) وفي النهاية عند تلخيص المنجزات الرئيسية الشوينبرج يختتم كلامه قائلاً : «كل ذلك في مجمله ليس إلا تكريساً بطريقة أكثر مبراحة وأكثر نسقية لرضع للأمور كان موجوداً من قبل في شكل أقل صراحة وأقل نسقية في الأعمال المقامية لشوينبرج نفسه . وإلى درجة معينة في بعض أعمال فاجتره(٤٢) فكيف لا يتم الاعتراف هذا بمنطق وجد تعبيره الأكثر نمونجية في حالة الرياضيات؟ وهو منطق كما أوضع داقال Daval وجيلبود Guilbaud فيما يتطق على الأخص بالإستدلال بالمعاودة raisonnement par récurrence (أو الاستدلال الرجعي) (فالرياضيون عند هنري برانكاريه ببرهنون أولاً على قضية خاصة جزئية ثم ينتقلون منها إلى قضية أعم منها) وهو نوع من الاستدلال عن الاستدلال أو الاستدلال مرفوعاً إلى المرجة الثانية»(٤٣)، «وهو يدفع عالم الرياضة إلى العمل دون انقطاع على نتاج جهد الرياضيين السابقين ، مجسداً العمليات المائلة أصيلاً في أعمالهم ولكن في الحالة المضمرة .

<sup>(41)</sup> R. Leibowitz, Schoenberg et son École, Paris, J.B. Janin ,1947, p. 78.

<sup>(</sup>٤١) لسفتس . شويبترج ومدرسته .

<sup>(42)</sup> Ibid, p. 87 - 88.

<sup>(43)</sup> R.Daval et G.T, Guilbaud, Le Raisonnement mathematique, Paris, PUF, 1945, p. 18.

## ال نعكاسية و «السذاجة»

وهكذا فإن تطور مجال الإنتاج الثقافي ثحو درجة أكبر من الاستقلال تصحبه حركة نحو درجة من «الانعكاسية» تسوق كل نوع من «الأنواع» إلى استدارة نقدية نحو الذات، نحو الميدأ الخاص، والافتراضات المسبقة الخاصة : ويتزايد تواتر أن العمل القني، في خيلاته Vanitas ينم عن نفسه بوصفه كذلك وسيشتمل على نوع من أزدراء نفسه (بالاستدارة النقدية) . وفي المقيقة أنه بمقدار ما ينغلق المجال على ذاته، فإن التمكن العملي من المنجزات الخصوصية لكل تاريخ النوع المتجسدة في الأعمال الماضية، والمسجلة والمشفرة والمقننة بواسطة هيئة متكاملة من محترفي الحفاظ والاحتفال من مؤرخي الفن والأدب والشراح والمحللين يصبح جزءا لا يتجزأ من شروط الدخول في مجال الإنتاج المحدود . فتاريخ المجال هو في واقع الأمر لا يسير في الإتجاه العكسي، ومنتجات هذا التاريخ المستقل نسبياً تقدم شكلاً من الصفة التراكبية. ونجد هنا مفارقة تتمثل في أن حضور الماضي النوعي لا يكون مرئياً بهذا الوضوح إلا عند منتجى الطليعة الذين متحددون بواسطة الماضي وصولاً إلى نية تجاوزه. فتلك النية مرتبطة بحالة تاريخ المجال: فإذا كان للمجال تاريخ متراكم ونو اتجاه فستكون نية التجاوز التي تحدد الطليعة على نحو خاص نتيجة التاريخ بأسره، وستكون محددة النطاق حتماً بواسطة علاقتها بما تطالب بتجاوزه، أي بالنسبة إلى كل أنشطة التجاوز التي وقعت في الماضي داخل بنية المجال نفسها، وداخل حين المكنات التي يفرضها المجال على القادمين الجدد ، ومعنى ذلك أن ما يطرأ على المجال مرتبط أكثر فأكثر بالتاريخ النوعي للمجال، ومن ثم سيمسر أكثر فأكثر صعب الاستنباط مباشرة من حالة العالم الاجتماعي في لحظة معينة . إن منطق المجال هو الذي يميل إلى اصطفاء وتكريس كل الانقطاعات الشرعية عن التاريخ للتجسد في بنية المجال، أي تلك التي هي نتاج استعداد أو تشكل بواسطة تاريخ المجال، ويستمد معلوماته من هذا التاريخ ومن ثم فهو مغروس داخل استمرار المجال ،

وهكذا فكل تاريخ المجال باطن في كل حالة من حالاته وينبغي لكي يكون المره في مستهلكاً، أن يعتلف تمكناً عملياً ومستوى متطلباته المؤضوعية بوصفه منتجاً وكذاك بوصفه مستهلكاً، أن يعتلف تمكناً عملياً أو نظرياً من هذا التاريخ ومن حيز الممكنات التي يواصل البقاء داخلها . وليس حق الدخول الذي يجب أن يؤديه كل قادم جديد إلا التمكن من مجمل المكتسبات التي تؤسس الإشكالية السائدة . وكل طرح للسؤال ينبثق من تقليد، من تمكن عملي أو نظري من التراث الذي هو مغروس في صمعيم بنية المجال، باعتباره وضعاً أو حالة للأمور متنكراً بواسطة وضوحه نفسه ، يقوم بتحديد نطاق ما يمكن التفكير وما لا يمكن التفكير فيها.

ويفتح حيز الأسئلة والإجابات الممكنة. ولا يتضبح ذلك جيداً إلا في حالة العلوم الأكثر تقدماً حيث التمكن من النظريات والمناضج والتقنيات هو شرط النفاذ إلى عالم المشكلات التي يتفق للحترفون على اعتبارها تستحق الاهتمام أو مهمة .

.. .. ..

وعلى نحر حافل بالمفارقة لا يكون التواصل بين المحترفين والعامة على مثل هذه الدرجة من الصحوية كما في حالة العلوم الاجتماعية حيث الحاجز أمام الدخول أقل وضعوحاً أمام الامحوية كما في حالة العلوم الاجتماعية حيث الحاجز أمام الدخول أقل وضعوحاً أمام الامحين من الناحية التي تأسست تاريخياً داخل المجال والتي تتأخذ الحلول المقترحة من جانب المتخصصين معناها بالقياس إليها تؤدى إلى تتحال التحليلات العلمية باعتبارها إجابات عن أسئلة الفهم المشترك، وعن استجوابات عملية أخلاقية أو سياسية، أي باعتبارها «غيارات» وهجمات» في الأغلب (بسبب تأثير كشف الفطاء الذي تحدث) ، وهذا التغاير البنيوي في المقيدة allodoxia تشجمه حقيقة أنه يرجد داخل المجال سنج (ليسوا أبرياء بالضرورة)، ويسبب اقتقادهم لامتلاك الوسائل النظرية والتقاية التمكن من الإشكالية السائدة، يدخلون إلى المجال مشاكل اجتماعية في حالتها الخام دون إخضاعها للتحويل الضروري في طبيعتها لكي تتأسس بوصفها مشاكل سرسيولوجية، مضفين على هذا النحو إقرارا (تصديقاً) ظاهرياً على الإشكالية الضاصة على بالعقيدة الداخلية وndoxidue ، والتي هي سياسية في الأغلب، والتي يسقطها العامة على الونتاج العلمي .

. . .

ولا مكان داخل المجال الفنى الذي بلغ مرحلة متقدمة من تطوره لهؤلاء الذين يجهلون 
تاريخ المجال، وكل ما أنجبه ابتداء من علاقة معينة تنطوى بشدة على المفارقةبالتراث 
التاريخي . فالمجال هو أيضاً الذي ينشىء ويكرس أوائك الذين يشخصهم جهلهم بمنطق 
اللعبة بوصيفهم «سلجاً» . ولكى يكون ذلك مقنعا فإنه يكفي عقد مقارنة على نحو منهجى 
بين هذا النوع عن «الرسام الموضوع» الذي كانه بوانييه ويسر «المصنوع» بالكامل بواسطة 
المجال الذي كان العوبته أو دميته، ومارسيل دوشان الذي كان يستطيع «اكتشافه» (وكان 
المجال الذي كان العوبته أو دميته، ومارسيل دوشان الذي كان يستطيع واكتشافه» (وكان 
مكتشف بريسيه Insisset الذي أسماه «دوانييه روسو فقه اللغة») خالق فن للرسم لا 
مكتشف موسب فن إنتاج عمل ما، بل أيضا 
في الإنتاج الذاتي الرسام . وبون أن ننسي 
أن ماتين الشخصيتين للهوبيتين بخصائص تبلغ من التضاد درجة تجعل أي كاتب السير 
رسامين عند الأجيال اللاحقة إلا نتيجة المطق شديد الخصوصية لجال وصل إلى درجة 
ما الاستقلال ويقطنه تقليد القطيعة الدائمة مع التقليد الجمالي .

إن او دوانييه روسو (الجمركي روسو) ليست له سيرة شخصية بمعنى قصة أو تاريخ حياة جبير بأن يحكي ويسجل(٤٤) . موظف صغير حسن السلوك، عاشق اأوجيني لنوني Eugénie Léonie وهي بائعة في «الاقتصاد المنزلي»، ولم يكن له زبائن إلا بعض الناس المتواضعين الذين لا يولون إلا قيمة ضئيلة الوحاته، والكثير من السمات التي لها طابع المحاكاة الهزاية والتي جعلنا من هذه الشخصية من شخصيات كورتلين (الكاتب الساخر من لامعقولية الحياة البورجوازية والإدارية (١٨٥٨ - ١٩٢٩) أن لابيش المسرحي الكوميدي ١٨١٥ – ١٨٨٨) ضحية مقصودة المناظر قاسية من التكريس الهزلي التي دبرها «أصدقاؤه» الرسامون مثل بيكاسو -- أو الشعراء مثل أبولينير ، ولم يفته تماماً بلا جدال طابعها الساخر(٤٥). لقد كان محروماً أيضاً من الثقافة والمهنة، وكانت بداياته وهو في، الثانية والأربعان ومدين في الحقيقة للمعرض الشامل عام ١٨٨٩ بالأمر الجوهري في تكوينه الجمالي، وتبدى خياراته سواء في المضوع أو الطريقة باعتبارها تحقيقاً «لجمالية» شعيبة أو يورجوازية صغيرة - مثل تلك التي تعبر عن نفسها في الإنتاج الفوتوغرافي العادي – ولكنها موجهة بواسطة المقصد ذي العقيدة المغايرة بعمق لأحد المحجبين بالرسامين الأكاديميين، من أمثال كليمنت Clément ويونات Bonnat وجيروم الذين أعتقد أنه يحاكي مناظرهم الأسطورية والمجازية مثل اللبؤة في لقاء مم الفهد، الحب في قفص الوحوش، القديس جيروم، نائم فوق أسد (وهذا الإعجاب بالأكانيميين ليس

<sup>(</sup>٤٤) ونفس الشمء بالتسبة إلى بريسيه وهو فيلسوف دساذجه (آو فطرى) حاول مكتشفاه أندريه بريتون ومارسيل موشان ميثاً أن يزياه وبسيرة شخصية حكل حيات غير معروية لنا ما عدا تاريخ مؤيد ( ۱۸۸۱ في أنجيد (Angrs) من المراح مؤلفة من الجديد من المعالم البارزة، سبعة كتب مؤلفة من جان ببير بريسيه ولا يهريد أسلاف ولا يورقة معروفين على الرغم من البحيث الشخيطة التي باشرها السرياليون (ومارسيل بريسيه ولا يهريد أسلاف ولا يورقة معروفين على الرغم من البحيث الشخيطة التي باشرها السرياليون (ومارسيل نوشان على الأشمر) تاريخاً المباد والمات مشكوك فيهما، وما من أثر متبق لدى ناشريه...

J.P. Brisset, La Gnamanire Logique, saivi de la Sélence de Dieu, Paris, Tchou, 1970).

[20] بالماملة القاسية التي أنها به الماهلة والمسابقة والمس

چيه يسجل: باريس البوهيمية، الثقافة والسياسة بحدود الحياة البورجوازية بين ١٨٣٠ – ١٩٢٠.

مقطوع الصلة بدراسته الثانوية التي بدأها وانقطعت قبل الأوان(٢٦)) وقد قيل في أغلب الأحيان أن روسو كنان «ينسخ» أعمالته وأثبه كنان يستخدم أداة النسخ (المنساخ Pantographe) لإنتاج الرسوم التي كان ينشغل بعد ذلك في «تلوينها» وفقاً لتقنية تلوين الصبور في كتب الأطفال ، وقد ميز كثيرون عبداً من هذه «الصبور الأصلية» «لنسوخاته» في المنشورات الشعبية والمجلات للصورة، والصور التوضيحية للروايات السلسلة (وخاصة رواية الحرب) وألبومات الأطفال والصور الفوتوغرافية، (وخاصة جنود الدفعية في متحف جوجنهايم وعرس في الريف، وعربة الأب جونييه La Carriole du père Juniet (٤٧) ولكنهم رأوا بدرجة أقل أن مجمل السمات المميزة الموضوعية والأسلوبية لأعماله كانت تتعلق «بالجمالية» التي تعبر عن نفسها في المارسة الفوتوغرافية للطبقات الشعبية أو للبورجوازية الصغيرة: فالشخصيات توضع غالباً في مركز الصورة وفقاً لمبدأ مواجهة صارم قد يكون فظاً أحياناً (الشابة الصغيرة في ثوب وردي – فيلادلفيا) وتزود الشخصيات بكل شعارات ورموز وضعها التي هي ماثلة دائماً على وجه التقريب مع التفسير والشرح فهي التي يجب أن تقدم مبرر وجود اللوحة ، وهكذا كما هي الحال في التصوير الفرتوغرافي الشعبي الذي يكرس اللقاء بين موقع رمزي وشخصية في اللوحة المعنونة «بسداجة» «أنا نفسى»، نجد الرسام مزودا بكل صفات وظيفته: حاوية الألوان، والفرشاة وغطاء الرأس (البيريه)، كما ترسم باريس بواسطة كل الرموز الخاصة التي تسمح بالتعرف عليها، كويري على نهر السبن ويرج إيفل . أما اللحظات التي يثبتها فهي عطلات أيام الأحاد في الحياة البورجوازية الصفيرة، وشخصياتها مزبوة بكل اللواحق التكميلية المتمية للعيد أو الاحتفال، باقات مستعارة شديدة النصاعة، وشوارب تلمع بتأثير الدهان، وردنجوت سوداء، وتتخذ وضعاً أمام آلة التصوير مثقلا بإضفاء الجلال على

<sup>(</sup>٤٦) كان الخضوع للمعابير والمواضعات المرغلة في الأكاديمية من ثوابت الأعمال المنشورة أو التي لم تنشر العامة أو الخاصة (وإنا أفكر في المراسلات الفرامية) لأعضاء الطبقات الشعبية - وهكذا فعلى الرغم من أنه منذ نهاية القرن التاسم عشر كانت القطيعة مع الجمهور الواسع كلية تقريباً - فقد كان ذلك أحد القطاعات التي ظهر فيها كثير من الأعمال المنشورة على حساب المؤلف - ومايزال الشعر يجسد اليوم الفكرة التي كانت لدى المستهلكين الأقل ثقافة عن الأدب (بلا جدال بتاثير المدرسة الابتدائية التي مالت إلى المطابقة بين التدريب الأدبي والتلمذة في الاشعار) ويمكن أن نتحقق بواسطة تحليل قاموس الكتاب أن أعضاء الطبقات الشعبية والبورجوازية الصغيرة الذين يشرعون في الكتابة كانت لنسهم فكرة عالية جداً عن الأنب تمنعهم من كتابة روايات ووقعية، وفي الواقع كان إنتاجهم بتألف أساساً من الأشعار التقليبية جداً في شكلها وبعد ذلك من البراسات التاريخية .

<sup>(</sup>٤٧) حول جميع هذه النقط انظر د . قالبيه D.Vallier كل الأعمال التي رسمها دوانييه روسو .

اللحظات الجليلة التي تتأكد فيها أن تخلق العلاقات الاجتماعية . وهي علاقات يدور الأمر علي جعلها مرئية براسطة إضغاء طابع رمزى عليها : في «عرس في الريف» كانت الأيدى (التي يصعب معالجتها) مختبئة ما عدا يد العروس التي تتشابك مع يد زوجها ، وحتى حينما ينسخ نمونجاً مستعاراً من التقليد العلمي، فقد كان يعيد إدخال رؤيته «ذات الطابع البغيفي» وهكذا في لوحة «الرباعية السعيدة» أخضع روسو العناصر المختلفة: الرجل والمراة والملاك الصغير والحيوان التي اقتطعها أو نقلها جميماً لتغير في وضعها الوظيفي، كما أوضحت دوراً فالبيه Dora Vallier في «براءة چيروم»، فالملاك الصغير يشارك في المنظر وتصير أنثى الأيل كلباً، أي رمزاً للإخلاص الذي يفرض نفسه في هذا المجاز عن الصرائاً). وتلك الاستعارات المختلسة من جانب منتمل يلفق الأشياء من هنا وهناك ويجهل كل الملاسات القائمة بقطنة على المحاكاة الهزلية والمبعدة برهافة التي كان يمارسها عن طبيب خاطر أشد معاصرية تدقيقاً .

وبعد ذلك تدخل نواتج القصد الفنى النمونجى بالنسبة للجمالية الشعبية، بسبب سناجتها نفسه عانحرافاً عملائماً لإغواء الفنائين الأكثر تقدماً . ويقول رامبو «أنا أحب الرسوم البلهاء» المصورة على الأبواب والديكورات وابحات البهلوانات والإعلام والمنمنات السمية واللوازم السائجة والإيقاعات السائجة والأنا . وفي الحقيقة فوفقاً لنطق يجد حده في المنتجات المتجمعة تحت إسم الفن الخام art brut وهو نوع من الفن الطبيعى الذي لا يوجد بوصفه كذلك إلا بمرسوم تعسفي، إن نوانييه روسو مثل كل «الفنائين السنج»، مصورى أيام الأحاد الذين أنجبهم معاش التقاعد والعطلات مدفوعة الأجر، قد خلق حرفياً بواسطة المجال الفني. خالق (مبدع) مخلوق كان ينبغي إنتاجه بوصفه مبدعاً شرعياً في شكل شخصية نوانييه روسو، لإضفاء الشرعية على نتاجه بوصفه مبدعاً شرعياً في أن يدرى فرصة لتحقيق بعض إمكاناته التي توجد موضوعياً مغروسة داخله : «لو كان قد جاء إلى الحياة مبكراً خمساً وعشرين سنة، أي لو كان قد مات عام ١٨٨٤ بدلاً من ١٩٩٠ قد السرس صالون المستقلين ما كذا عرفنا شبئاً عنه (٥٠)، فالنقاد والفنائون ما كانوا

<sup>(</sup>٨٤) نتعرف هنا على كل سمات والجمالية الشعبية، كما تعبر عن نفسها في التصوير الفوتوغرافي .

<sup>(49)</sup> A. Rimbaud, œuvres Complètes, Paris, Gallimard Coll . "Bibliothéque de la Plètade" 1963 . p. 218. راميو – الأعمال الكاملة

<sup>(ُ</sup> هَ) إِن تقنين الفن الخام وجد حده في واقعة أنه بخلاف الفن ألساذج لم يكن من للستطاع تحويل المنتجين إلى فناتن

<sup>(51)</sup> D. Vallier, Tout PŒuvre peint du Douanier Rousseau op. cit., p . 5 .

يستطيعون أن يتيموا الوجود في ميدان التصوير لهذا «الرسام» الذي ليس مديناً بشيء لتاريخ التصوير - والذي كما تقول دورا فالييه «استفاد من ثورة جمالية لم يرها»، إلا بأن يطبقوا عليه نظرة تاريخية تحدد موقعه داخل حيز المكنات الفنية، مستحضرين بصدده أعمالاً ومؤلفين غير معروفين له دون شك، وعلى أي حال غرياء بعمق على مقاصده مثل صور إبينال Epinal (سوق شعبية) ومطرزات بايع Bayeux (مطرزة الملكة ماتيلد ٧٠ متراً تمسور في ٨٥ منظراً فتح النورمان لإنجلترا) وباواق أوتشيلو Uccello (١٣٩٦ - ١٤٧٥ رسام إيطالي، أستاذ المنظور) والهولنديين. وبالمثل لا يستطيم «منظرو» الفن الخام (الفطرى) أن يعنوا المنتجات الفنية للأطفال أو مرضى القصام شكلاً حدياً من الفن للفن بواسطة نوع من التفسير الخاطيء المطلق أو المعنى المعاكس المطلق، إلا لأنهم يتجاهلون أنها لا تستطيع أن تظهر بوصفها كذلك إلا الحين مثل عيونهم أنتجها المجال الفني ومن ثم فهي تحمل داخلها تاريخ هذا المجال(°٥): إن كل تاريخ المجال الفني هو الذي يحدد المسيرة (أو يجعلها ممكنة) المتناقضة جوهرياً والمحكوم عليها بالفشل حتماً والتي بواسطتها يهدفون إلى خلق فنانين ضد التعريف التاريخي للفنان . وهذا الفن الخام (القطرى) أي الطبيعي غير المثقف لا يمارس مثل هذه الغتنة إلا بمقدار ما يصل الفعل الخلاق «للمكتشف» المثقف ثقافة رفيعة الذي يجعله يوجد بوصفه كذلك إلى أن يتغافل وأن يفرض التغافل (مع تأكيد ذاته بوصفه شكلاً رفيعاً من الحرية الخلاقة) ويتأسس على هذا النحق بوصفه فناً بنون فنان، فناً هي طبيعة، منتقاً عن موهنة أو هنة من الطبيعة، ويحدث الشعور بضرورة إعجازية، على غرار الباذة كتبها قرد بالمبادفة على آلة كاتبة، مبيئاً تبريره الأسمى للإيديواوجية الكاريزمية عن الفنان الخالق الذي لم يخلقه أحد . ومما له دلالة أن أشد منظرى الثقافة الطبيعية تماسكاً ومن ثم أشدهم انعداماً التماسك (مثل روجيه كاردينال) يجعل من غياب كل علاقة بالمجال الفني وعلى الأخص غياب كل تلمذة، المعيار الأشد حسماً للانتماء إلى الفن الغام (ولا يستجيب بالكامل لهذا المعيار إلا الرسامون المنابون بالقصام وبعض الشخصيات الغارجة على المعتاد، مثل سوتي ويلسون Sottie Wilson المواود عام ١٨٩٠ البائم المتجول الذي اكتشف في نفسه في ساعة متنْ فرة من الليل رسالة الرساء، والذي بعد أن علقت لوجاته في معارض ومتاحف الفن الحديث في نيويورك واندن وباريس وبعد أن تعقبه الشيراء أراد البقاء في الهامش وبزل يبيع في الشوارع رسوماً تبيعها المعارض بثمن أغلى مائتي مرة).

<sup>(52)</sup> Cf. M. Thevoz, L'Art brut, Paris, Skira, 1980. R. Cardinal, Outsider Art, New York, Praeger Publishers, 1972.

وابس من المسادفة أن تاريخ المجال الفنى يقدم فى أن معاً، وتقريباً فى نفس اللحظة، 
نموذج الرسام الساذج ونقيضه المطلق وهو نمونجى أيضا، أى الرسام دالداهية، المحتك 
بامتيان، مارسيل دوشان المتحدر من عائلة فنانين، فقد كان جده لأمه إميل فريدريك نيكول 
بامتيان محاداً وحفاراً وكان أخوه الأكبر الرسام جاك فييون Villon وأخوه الآخر ريمون 
دوشان فيون نما حفاراً وكان أخوه الأكبر الرسام باك فييون القد كان مارسيل دوشان فى 
المجال الفنى مثل سمكة فى الما، وفى ١٩٠٤ بعد حصوله على البكالوريا وهى درجة نادرة 
بين رسامى عصره نزل باريس لدى شقيقة جاك وتربد على أكاديمية جوايان، nailul، 
فى العشرين جرب كل الأساليب ، لقد ظل يقطع صلته دوماً بالمواضعات والأعراف حتى 
تلك المنتمية إلى الطليعة، مثل رفض العرى عند التكميين، (فى لوحته العارية تعبط الدرج)، 
ولم يكف عن تأكيد رغبته فى أن يذهب «نحو ما هو أبعد» وأن يتجاوز كل المحاولات 
للناشية والراهنة، فى نوع من الثورة الدائمة .

ولكن الأمر يتعلق في حالته بمقصد واع ومزود بالسلاح، لأنه مؤسس على المعرفة المباشرة بكل محاولات الماضى والحاضر، مقصد رد اعتبارالتصوير بالتخلص من الجانب الفيزيقي المقصور على شبكية المعينه من أجل «إعادة خلق الأفكار» (ومن هنا جات أهمية المغارين) وهو يعقل «يحزنني التعبير «أبله مثل رسام» وهو يستحضر غالباً، لكى يتجنب المغارين) وهو يقل «يحزنني التعبير «أبله مثل رسام» وهو يستحضر غالباً، لكى يتجنب بأماراف الأنامل أنتج موضوعات يفترض إنتاجها بوصفها أعمالاً قنية إنتاج المنتج بوصفه فناناً : فاخترع المصنوع الموعد بمنزلة فناناً : فاخترع المصنوع الجاهز mady-made من المناوع الموعد بمنزلة الموضوع الفني بواسطة جهد خارق رمزي من جانب الفنان يدل عليه في الأغلب جناس الموضوع الفني . فالمالوف عند بريسيه Brisset وروسل Poussel (ريمون روسل الكاتب الفرنسي المحلى عند منتازلة الجيدة) ، وهو توع من المصنوع الجاهز الفظي يكشف عن علاقات المعني غير منتظرة بين كلمات عادية، كما يكشف الجاهز عن جوانب مختبئة للأشياء عند عزلها من السياق المتادة .

ومما له دلالة أن دوشان حينما جعل من الجناس حزياً فنياً، وهو سمة من أكثر السمات نمونجية في الثقافة البوهيمية (فالفيلسوف كولين Colline في مناظر من الحياة البوهيمية بما الميامة الميامة على الميامية بنفس لا ينقطع) أصبح وإحداً من أسس فن الكاباريه الذي تطور على

تل موبمارير في كباريهات الأرنب السريع (جناس لفظى على اسم أندريه جيل Gil الذي للموبارية وفي القط الأسود. إن شخصيات من أمثال ويلى Willy وموريس بوناي -Don أو الفونس آليه Allais استغلت المكانة المتألقة الوسط الفني في الترويج على شرف المجمور الواسع لطرائف الأثلييه وتقاليد المحاكاة الهزلية والكاريكارتير، التي تمثل على نحو نمونجي الروح الفنية (يشبه ذلك على نحو ما مسرح جول رومان dules Romains في عصر آخر حينما قدم إلى الجمهور البورجوازي التقاليد المرموقة جداً حينئذ لروح مدرسة المعلمين العليا) . (وفي الفترة الأحدث فإن جريدة لييرا سيون التي ولدت في أعقاب حركة الطلبة عام ١٩٦٨ أشاعت وسط جمهور واسع ذي مزاعم أو مطامح ثقافية اللعب المثقف بالكلمات الذي وجد شكله الشرعي لدى المؤلفين نوى المكانة الرفيعة في تلك اللحظة - مثل بالكلمات الذي يقدم فيه شكلاً بلا مسياغة نظريات التحليل النفسي الفرويدية صياغة بنبوية) في نفس الوقت الذي يقدم فيه شكلاً بلا توقيع لأسلوب الحياة الثقافي) .

وبواسطة الحرية الاستفزازية بعض الشيء التي بؤكد بها الجاهز السلطة المللقة للمبدع وفي نفس الوقت المسافة التي بعلن المنتج عن اتخاذها إزاء إنتاجه الخاص، فإن هذا الجاهن يضم نفسه عند القطب المضاد وللجاهن المدعمة ولكن الشجول عند توانييه روسو الذي بخفي مصايره. ولكن يوشان وعلى الأخص باعتباره لاعباً بارعاً للشطرنج -أي أستاذاً في الضرورة الباطنة العبة يستطيع أن يضع في كل حركة استباق الحركات المتعاقبة التي سيقوم بها ~ قد تنبأ بالتفسيرات لكي يكنيها أن يدخضها . إنه حينما يدخل رموزاً أسطورية أو جنسية كما في «تعرية العروس بواسطة عزايها». يوميء بوعي إلى تُقافة خَفْتة باطنية سيميائية أسطورية أو تحليلية نفسية . ويما أنه خبير في فن اللعب بكل الأمكانات التي تقدمها اللعبة فقد بدأ أنه يعود إلى الحس السليم البسيط لكي يندد بالتفسيرات المقطرة المدققة التي قدمها الملقون الأشد حماساً لأعماله، كما يترك الشك بحيط بواسطة المفارقة المتهكمة أو الفكاهية بمعنى عمل تعهد أن يجعله متعدد الدلالة : ويتقوية الالتباس الذي يؤدي إلى تعالى العمل بالنسبة إلى كل التفسيرات بما فيها تقسيرات المؤلف نفسه، يستفيد منهجياً من إمكان تعدد دلالة مقصود، مع ظهور كتابات المفسرين المحترفين أي الصيمين في احتراف على أن يجدوا معنى وضرورة على حساب حهد للتفسير أو للتفسير المتضافر وهو إمكان مغروس داخل المجال نفسه، ومن ثم داخل المقصد الإبداعي للمنتجين .

ومن المقهوم أن من المستطاع القول عن دوشان أنه الرسام الوحيد الذى صنع لنفسه مكاناً فى عالم الفن سواء بما لم يعمله أو بما عمله<sup>(47)</sup> .

وإن رفضه أن يرسم (المتسم بالتراجع بعد عدم إتمام لوحة الزجاج العريض عام ١٩٢٣) منار بصفته تحقيقاً فعلياً للرفض الدادى لفصل اللفن عن الحياة، فعلاً فنياً أي الفعل الفنى الأسمى الذي يشبه في مرتبته الصحت المتامل للراعي في الوجود الهيدجري ،

. . .

وهكذا فإن الاستقلال الذاتي النسبي ثلمجال يتكد اكثر فتكثر في أعمال ليست مدينة بخصائصها الشكلة وقيمتها إلا لبنية المجال ومن ثم لتاريخه، وهو يحظر دائماً زيادة على ذلك والمورة المختصرة، أي إمكان العبور مباشرة مما يحدث في العالم الاجتماعي إلى ما يحدث في المجال . فالإدراك الذي يستدعيه العمل المنتج (بالفتح) بمنطق المجال وهو إدراك تقاضلي، متميز يدخل في إدراك كل عمل مفرد حيز الأعمال المكنة المشتركة، ومن ثم فهو منتبه وحساس للإنحرافات بالفسبة إلى الأعمال الأخرى المعاصرة والملضية . وإن المتلقى المحروم من خلك الفترة التاريخية محكم عليه يعدم الاكتراث الميز غن ليست له وسائل إدراك الاختلافات. ويتجم عن ذلك على نحو حافل بالمفارقة أن الإدراك والتقييم المحكمين المطابقين لهذا المفن الذي هو نتاج قطيعة دائمة مع التاريخ يتجهان إلى أن يصيرا باللمبة وبالرهان التاريخيين اللذين يكون العمل نتلجاً لهما، وبالإسهام» — حسب الكلمة المفاقلة الذي يعثله العمل والذي لا يمكن أن يكون على ما هو عليه إلا بواسطة المقارنة والاحالة التارخيتين (عثر)

ويكمن أساس الاستقلال إزاء الشروط التاريضية في العملية التاريضية التي ألت إلى انبئاق لعبة اجتماعية، متحررة (نسبياً) من تحديدات وضوابط الوضع التاريض : ويسبب أن كل ما يحدث هناك يستمد وجوده ومعناه من حيث الجوهر من المنطق والتاريخ النوعيين العبة نفسها، فإن هذه اللعبة تحافظ على وجودها بغضل تجاسك قواهها الخاص، أي بغضل انتظاماتها النوعية التي تحددها وبغضل الآليات التي بوصفها ديالكتيك مواقعها واستعداداتها ومواقفها تضفى عليها نزوعها Conatus الطبيعي .

<sup>(53)</sup> W.S. Rubin, Art Dada et surréaliste. trad . Pr. de R.Revault d'Allones, Paris, Seghers, s.d., p.22.

<sup>(</sup>٥٣) و . س رويين فن الدادية والفن السيريالي .

<sup>(</sup>Cf. R. Klein, La Forme et المحالي المكم الجمالي المكم الجمالي المكم الإضغاء للتزايد البرين للطابع التاريخي على المكم الجمالي l'Intelligible, Paris, Gallimard, 1970.

ولكن بون ربطه بمنطق سيرورة المجال الذي وصل إلى درجة عالية من الاستقلال الذاتى وبون ربطة بتاريخية النوجية.

ويصدق ذلك أيضاً على العلم الاجتماعي نفسه الذي لا يستطيع تأكيد ذاته بوصفه علماً، أي بوصفه متحرراً (بمقدار ما يكون ذلك ممكناً في اللحظة المعينة) من التحديدات الاجتماعية، إلا بمقدار ما تكون الشروط الاجتماعية للاستقلال الذاتي إزاء الطلب الاجتماعي قد تأسست ، وأيس من المستطاع كسر حلقة النزعة النسبية المغلقة التي جعلها وجود العلم نفسه تنبثق إلا بشرط تسليط الضوء على الشروط الاجتماعية لإمكان فكر متحرر من الاشتراطات الاجتماعية والكفاح من أجل إقامة مثل تلك الشروط مع التزود بالوسائل النظرية خاصة ، النضال تأخل الطم نفسه ضد الآثار المعرفية لألوان القطيعة المتونعة .

. . .

إن التاريخ الاجتماعي لعملية تحقيق الاستقلال الذاتي هو وحده الذي يستطيع أن يسمح ببيان الحرية إزاء السياق الاجتماعي، تلك التي يلغيها الربط المباشر بالشروط الاجتماعية للحظة الراهنة في جهد التفسير نفسه . ففي التاريخ يكمن مبدأ الحرية إزاء التاريخ . ولا يستلزم نلك إطلاقا ألا تستطيع للنتجات الأكثر نقاء، والفن الخالص أو العلم المحض أن تزاول وظائف التميز الاجتماعي ليست نقية، ولا خالصة، مثل وظائف التميز الاجتماعي التي والتفرقة (التمييز) الاجتماعية أو على نحو لكثر رهافة وظيفة إنكار العالم الاجتماعي التي هي ماثلة باعتبارها استتكاراً مكبهة داخل الحريات والانقطاعات المحصورة بدقة في حدود الاشكال الخاصة .

# العرض والطلب

يؤسس التماثل بين حيز المنتجين وحيز المستهلكين، أي بين المجال الأدبى (النج) ومجال السلطة، التكيف غير المقصوب بين العرض والطلب ( وهناك عند قطب المجال الخاضع المسيطرة مادياً والمسيطر رمزياً، الكتاب الذين ينتجون لامثالهم أي للمجال نفسه، أو حتى المسيطرة مادياً والمشيد المجال نفسه، أو حتى المسيطرة من هذا المجال، وعند الطرف الآخر هناك الذين ينتجون من أجل المناطق المسيطرة في مجال السلطة، مثل «المسرح البورجوازي»).

وعلى العكس مما يقترحه ماكس فيير في الحالة الخاصة للدين فإن التكيف مع الطلب لم يكن قط بالكامل نتاجاً الصفقة واعية بين المنتجين والمستهلكين بل ويدرجة أقل لبحث مقصوب عن التكيف، ريما باستثناء حالة مشروعات الإنتاج الثقافي الأشد تبعية (والتي لهذا السدد نفسه تسمى تجارية). وبتعاً للضرورات البارزة في الموقع داخل مجال الإنتاج بوصفه حيزاً للمواقع المتميزة موضوعياً (فيه المسارح المختلفة والناشرون والجرائد وبييت الازياء الراقية والمعارض .. الغ) التني ترتبط بها مصالح مختلفة، تصير المشروعات المختلفة للإنتاج الثقافي مسوقة إلى عرض منتجات متمايزة موضوعياً متلقية معناها المتميز وقيمتها المتميزة من موقعها داخل نظام من الانحرافات التفاضلية، ومتكيفة بون سعى حقيقي وراء التكيف مع توقعات شاغلي المواقع المتمائلة داخل مجال السلطة (ومن بينهم يتم تجنيد معظم المستهلكين). وحينما ويعثره عمل ما ، كما يقال على جمهوره الذي يفهمه ويقدره حق قدره فإن ذلك هو لداماً أثر دلتطابق في الحدوث، الإنطباق الوقوع)، أي لالتقاء بين سلسلتين سببيتين مستقلتين جزئياً وبون أن يكون إطلاقاً أو على نحو كامل نتاجاً لسعى واع وراء التكيف مع توقعات الزبائن أن مع الضرابط القسرية للتكليف أن الطلب .

فالتماثل الذي ينشأ اليوم بين حيز الإنتاج وحيز الاستهلاك هو أساس ديالكتيك دائم، يقضى بأن تجد أشد الأنواق تبايناً شروط إشباعها في الأعمال الموروضة التي هي بمثابة تجسيدها المرضوعي، على حين تجد مجالات الإنتاج شروط تكوينها وسيرورتها في الأنواق التي تضمن على الفور أن إلى أجل محدد سوقاً لمنتجاتها المختلفة.

وإذا كان التوافق بين العرض والطلب يبدى كل مظاهر إنسجام محتم سلفاً، فذلك لأن العلاقة بين مجال الإنتاج الثقافي ومجال السلطة تتخذ شكل إنسجام شبه كامل بين بنيتين متقاطعتين . ففي واقع الأمر كما أن رأس المال الاقتصادي في مجال السلطة ينمو عند الانتقال من مواقع خاضعة للسيطرة مادياً إلى مواقع مسيطرة مادياً . على حين أن رأس المال الثقافي يتفاير في الإتجاه العكسى فإن الأرباح الاقتصادية داخل مجال الإنتاج المالة في الإتجاه العكسى فإن الأرباح الاقتصادية داخل مجال الإنتاج الثقافي تزداد عند الانتقال من القطب «الستقل ذائياً» إلى القطب «التابع» أو إذا شئت – من الفن الخالص إلى الفن «البورجوازي» «أن التجاري» على حين تتفير المكاسب النوعية في اتجاه عكسى .

إن تأثير التماثل، الذي يمكن أن يقال إنه آلى، يدعم أيضاً فعل كل المؤسسات الهادفة إلى تشجيع الاحتكاك والتفاعل، أي عقد الصفقات بين الفئات المختلفة من الكتاب أو الفنانين وفئاتهم المختلفة من الزيائن البورجوازيين، أي على الأخص الأكاديميات والنوادي والصالونات وهي بلا شك أهم التوسطات المؤسسية بين مجال السلطة والمجال الثقافي، وفي الواقع إن الصالونات تشكل هي نفسها مجالاً للمنافسة من أجل تراكم رأس المال الاجتماعي، فعدد ونوعية المترديين من سياسيين وفنانين وكتاب وصحفيين .. الثم مقياس جيد لقوة جذب كل مكان من هذه الأماكن التى تحقق بفعة واحدة الإلتقاء بين أعضاء الاتسام المختلفة والسلطة التى يمكن مزاولتها من خلال ذلك وإصالح التماثلات، على مجال الإنتاج الثقافى وعلى هيئات التكريس مثل الأكاديميات (ويتضح ذلك جيداً على سبيل المثال de في التحليل الذي قدمه كريستوف شارل Christophe Charle عن دور مدام دى ليون de بين چول لوميتر Jules Lemaitre وأناتول وزناتول فرانس(٥٠٠)

إن نساء الأرستقراطية والبورجوازية الضاضعات للسيطرة في بنية السلطة المنزلية والمقديس المنزلي للرهافة الأخلاقية والجمالية (التي كانت فضلاً عن ذلك الشرط الأكبر والتقديس المنزلي للرهافة الأخلاقية والجمالية (التي كانت فضلاً عن ذلك الشرط الأكبر للنجاح في سوق الزواج)، كما هن مكلفات في نفس الوقت بصيانة العلاقات الاجتماعية للمجموعة العائلية (بوصفهن ربات وسيدات البيوت)، يشغلن في مجال السلطة المنزلية موقعاً مماثلاً للموقع الذي يشغله الكتاب والقنانين الضاضعين للسيطرة وسط المسيطرين داخل مجال السلطة . وهذا يؤهلن دون شك للعب دور الوسيط بين عالم الفن وعالم المال، بين الفنان والبورجوازي (وعلى هذا النحو ينبغي تفسير وجود الصلات الفراهية وعلى الأخص تلك التي تنشأ بين نساء من الأرستقراطية أن البورجوازية الكبيرة الباريسية وكتاب أو فنانين منحيرين من الطبقات الخاضعة للسيطرة .

*i* . . .

يبدو من الناحية التاريخية أن تأسيس مجال الإنتاج الفنى مستقل نسبياً ويقدم منتجات متنوعة اسلوبية يقترن بظهور مجموعتين أو مجموعات من رعاة الفنون تمتلك توقعات فنية مختلفة (\*\*) . ويمكن الإقرار أنه على وجه المعنوم لا يكون التنوع الابتدائي الذي هو أساس سيرورة حيز إنتاج ما بوصفه مجالاً، ممكناً إلا بفضل تنوع الجماهير الذي يسهم ذلك التنوع في تشكيلها بوصفها جماهير متعددة للفن . وكما أنه ليس من المتصور اليرم وجود سينما البحث دون جمهور من الطلبة والمثقفين أو من الفنانين نوى الطموح، فليس من المكن تصور ظهور وتطور طليعة فنية وأدبية خلال القرن التاسع عشر دون الجمهور الذي تكله الدهدمة الأدبية والفنة المتركزة في باريس، والتي إن تكن مجردة من موارد الشراء

<sup>(55)</sup> Cf. C. Charle, La Crise littéraire à l'époque du naturalisme, op cit, p. 161 - 182 .

س . شارل . الأزمة الأدبية في حقبة النزعة الطبيعية .

<sup>(56)</sup> Cf. E. B. Henning, "Patronage and Style in the Arts, a Suggestion concerning their Relations" The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. XVIII, n° 4, p. 464 - 471,

قارن إي . ب . هنتج، الرعاية والأسلوب في الفنون، اقتراح حول علاقاتهما .

فهي تبرر تطور هيئات ترويج وتكريس نوعية ملائمة لأن تهىء المجددين من خلال المساجلة أي القضيحة شكلاً من الزعاية الزمزية .

قالتماثل بين المواقع في المجال الأدبي (الخ) والمواقع في المجال الاجتماعي الكلي ليس مساوياً قط في الاكتمال للتماثل الناشيء بين المجال الأدبي ومجال السلطة الذي يتم فيه تجنيد الجانب الأساسي من زبائته . ولا شك في أن الكتاب والفنانين الواقعين عند القطب الخاضع للسيطرة من الناحية الاقتصادية (والمسيطرة من الناحية الرمزية) للمجال الأدبي، وهو نفسه خاضع للسيطرة من الناحية المائية يستطيعون أن يحسوا بالتضامن (على الأقل في رفضهم وثوراتهم) مع شاغلي المواقع المخاضعة للسيطرة اقتصادياً وثقافياً في الفضاء ألى دوفضهم وثوراتهم) مع شاغلي المواقع المخاضعة للسيطرة اقتصادياً وثقافياً في الفضاء الاجتماعي. بيد أنه نتيجة لأن التماثلات في المؤقع والشروط، فلن تكون معفاة من سوء الفعل والفكر مرتبطة باختلافات عميقة في الوضع والشروط، فلن تكون معفاة من سوء التعالي المثالية الأنبيوي، فالقرابة البنيوية بين الطليعة الأدبية والطليعة السياسية في أماس أنواع التقارب – بين النزعة الفوضوية (اللا تسلطية) المقلية الثقافية والحركة الرمزية على سبيل المثال، وأشكال الإلتقاء المعلن عنها (مالارميه يتكلم عن الكتاب بوصفه «محاولة اغتيال») والتي لا تسير دون مسافات حذرة (مالارميه يتكلم عن الكتاب بوصفه «محاولة اغتيال») والتي لا تسير دون مسافات حذرة (مالارميه يتكلم عن الكتاب بوصفه «محاولة اغتيال») والتي لا تسير دون مسافات حذرة (مالارميه يتكلم عن الكتاب بوصفه «محاولة اغتيال») والتي لا تسير دون مسافات حذرة (ما

إن الفجوة الفاصلة وسوء الفهم يكونان أكثر وضروحاً بين السيطرين في مجال السلطة ونظائرهم في مجال الإنتاج الثقافي : فإذا نظروا إلى أنفسهم بالنسبة إلى المنتجين الثقافيين – وعلى الخصوص بالنسبة إلى فنانى الفن «الخالص» فإن هؤلاء المسيطرين يستطيعون الشعور بأنهم إلى جانب الطبيعة والغريزة والحياة والفعل والفحولة فأيضاً إلى جانب الحس السليم والنظام والعقل (بالتضاد مع الثقافة والنكاء والفكر والأنوثة .. الخ). ولم يعد في استطاعتهم التسلح ببعض هذه التضادات لكى يتناولوا بالتفكير علاقتهم بالطبقات الخاضعة للسيطرة. فهم يضعون أنفسهم موضع التعارض معهم، تعارض

<sup>(</sup>٧٥) من البديهي أننى لا أحول إلى جوهر عابر التاريخ مفهوءاً هو في أساسه علائقي مثل كثير من المؤلفين الذين يضمون في زكية بأ مادة بروست وبالريتين الفاد برييتين . ولا يريتين لله يريتين لله يريتين للها في يريتين المجال في يريتين المجال في المنتخبة بلا مناسبة التي المجال في المنتخبة بلا مناسبة التي المبال في المنتخبة بلا المنتخبة المناسبة في الفن وأن الجاء داخل فوج من خلاصة كل الثورات خلاصة اجتماعية بيضسية والمنتج في المنتخبة في الفن وأن الجاء داخل فوج من خلاصة كل الثورات خلاصة اجتماعية ويناسبة والمنتج في المنتخبة ويناسبة والمنتج في المنتخبة المنتخبة المنتخبة المنتخبة والمنتبة . ولكن للمناسبة المنتخبة المنتخبة

النظرية مع التطبيق، والفكر مع الفعل والثقافة مع الطبيعة والعقل مع الغريرة والذكاء مع الحياة . وهم على هذا النحو في حلجة إلى بعض الصفات التي يمنحها لهم الكتاب والفنانون على وجه الخصوص، اكي يفكرفي في أنفسهم ولكى يبرروا أنفسهم في عيونهم أولاً في أن يكون جزءاً أولاً في أن يعيشون كلا يبيشون . ويتجه تقديس الفن أكثر فاكثر إلى أن يكون جزءاً عضوياً من المكونات الضرورية لفن الجياة البورجوازي، «التنزه عن الفرض!» للاستهلاك المالص باعتباره شيئاً لا يمكن الاستفتاء عنه، بواسطة «الإضافة إلى الروح» أأتى يجلبها لتحديد المسافة بالنسبة إلى الضرورات الأولية «الطبيعة» والأولاك الخاضعين لها .

. . .

ويبقى أن المنتجين الثقافيين يستطيعون استغلال السلطة التى تمنحها لهم – وخاصة في فترة الأرمة – قدرتهم على إنتاج تعثيل نسقى نقدى للعالم الاجتماعي، لتعبئة القوة الكامنة لدى الخاضعين للسيطرة وللإسهام في تدمير النظام القائم في مجال السلطة. كما أن الدور الخاص الذي يستطيع «المثقفون من أشباه البروليتاريا» أن يلعبوه في عدد من حركات التقويض الدينية أن السياسية يرجع دون شك إلى حقيقة أن تأثير التماثل في الموقع الذي يدفع هؤلاء المثقفين الخاضعين للسيطرة إلى أن يستشعرها تضامناً مع الخاضعين للسيطرة إلى أن يستشعرها تضامناً مع للخاضعين السياسية ولي على الأقل نتيجة لتشابه»، فكل شيء درسهم رويير دارنتون) نتيجة لتطابق الوضع أو على الأقل نتيجة لتشابه»، فكل شيء والتشعير بان طبي أن إلى أن يضموا طاقاتهم في التفسير والبناء النسقى للأفكار في خدمة السخط والتعرب بن صفوف الشعب .

# الصراعات الداخلية والمقتضيات الغارجية :

ومن ثم فالصراعات الداخلية تفصل فيها على نحو ما المقتضيات الخارجية . وفي الملل الواقع فعلى الرغم من أنهما مستقلان إلى درجة كبيرة في مبدأ هما (أي في الملل والمبررات التي تحددهما) فإن الصراعات التي تدور داخل المجال الأنبي (الخ) تعتمد دائماً في نتائجها السعيدة أو التعيسة على التناظر الذي تستطيع أن تقيمه مع الصراعات الخارجية (تلك التي تحدث داخل مجال السلطة أو داخل المجال الاجتماعي في مجموعه)، وعلى أنواع التأييد التي تستطيع هذه أو تلك أن تعثر عليها . وعلى هذا النحو فإن تغيرات على درجة كبيرة من الحسم مثل انقلاب التراتب الداخلي للأنواع الأدبية المختلفة أو التصود في تراتب الأنواع نفسها التي تؤثر في بنية المجال الكلية تكون ممكنة بواسطة التحولات في فرص الدخول إلى

المجال الأدبى) والتغيرات الخارجية التى تقدم إلى الفئات الجديدة من المنتجين (وهم على التعلقب الريمانسيون والطبيعيين والرمزيون .. الخ) وإلى منتجاتهم مستهلكين يشغلون فى المكان الاجتماعى مواقع مسائلة لمواقعهم فى المجال الأدبى، ومن ثم فهم مزودون باستعدادات وإذواق متكيفة مع المنتجات التى يعرضونها عليهم ، إن ثورة ناجحة فى الأدب الم المصوير (فى حالة مانيه) هى نتاج التقاء بين عمليتين مستقلتين نسبياً تطرآن داخل المجال وضارح (لمحالج المجال ، فالقادمون الجدد من الهراطقة الذين برفضهم الدخول فى حلقة إعادة الإنتاج المسيطة المؤسسة على الاعتراف المتبادل بين «القدامي» وبالمحدثين» يقطعون مسلتهم بمعايير الإنتاج السائدة ويخيبون أمال توقعات المجال، ولا يستطيعون فى أغلب الأحوال النجاح فى فرض الاعتراف بمنتجاتهم إلا بغضل تغييرات خارجية ، وأشد هذه التغييرات حسماً هى الانقطاعات السياسية التى تشبه الأزمات الثورية فى أنها تغير علاقات القوة داخل المجال (وهكذا فقد دعمت ثورة ۱۸۸۸ القطب الخاضع للسيطرة معا حدد نقلة مؤقة الكتاب نحو «الفن الاجتماعي») أو ظهور فئات جديدة من المستهلكين، على درجة من المتجانس مع المنتجين الجدد، اذلك يضمنون لهم نجاح منتجاتهم .

وإن الأثر التقويضي للطلبعة الذي يحط من قدر المواضعات السائدة، أي معايير الإنتاج والتقييم لدى الأصولية الجمالية، جاعلاً المنتجات المنجزة وفقاً لهذه المعايير متخطاه متقادمة، بحد دهمه للوضوعي في «الاستنفاد فاعلية» (استنزاف تأثير) الأعمال المكرسة المعترف بها . وليس هذا الاستفاد آلياً في شيء فهو ينجم أولا عن جمل الإنتاج رتبياً مطرياً (روتينياً) بتأثير ما بعمله التابعون من الخلف الطالح والنزعة الأكاديمية التي لا تسلم منها المركات الطليعة نفسها، والتي تنشئ عن الإهمال المتكرر والمتسم بالتكرار لطرائق مجرية، وعن استخدام دون ابتكار لفن ابتكاري كان قد سبق ابتكاره . وبالإضافة إلى ذلك فإن الأعمال الموغلة في التجديد تتجه بهرور الزهان إلى إنتاج جمهورها الخاص بفرض أبنيتها الخاصة، بتأثير الاعتياد بوصفها مقولات إدراك شرعية لكل عمل ممكن (على نحوما تعود أكثر الناس رؤية الأعمال الفنية المنتمية إلى الماضي، وكما أوضع بروست رؤية العالم الطبيعي نفسه من خلال مقولات مستعارة من فن من فنون الماضي أصبح طبيعياً). وإن ذيوع معايير الإدراك والتقييم التي تميل إلى فرضها يصحبه فرض العادية على هذه الأعمال (ابتذالها)، أو بدقة أكثر فرض العادية على تأثير نزع العادية الذي كانت تستطيع ممارسته . ويتباين هذا النوع من استنفاد تأثير القطيعة بلا شك تبعاً المتلقين وعلى الأخص تبعأ لطول فترة تعرضهم للعمل المحدِّد ودفعة واحدة تبعأ لاقترابهم من مركز قيم الطليعة . فالستهلكون الأكثر تجرية ويقظة (وقيلهم المنافسون وسنهم في الأغلب التلاميذ المباشرين) هم بطبيعة الحال الأشد ميلاً إلى الإحساس بشعور السئم والفتور وإلى تمييز الطرائق وأسرار الصنعة أى اللوازم التى صنعت الأصالة الابتدائية للحركة . ومن البديهى أن فرض العادية (الابتدال) لا يمكن إلا أن يتكثف أو يتسارع بواسطة نزعة التشبه بالاكابر والمشاهير، والبحث المتعمد عن التميز بالقياس إلى النوق المشترك، الذي يدخل فى الاستهلاك منطقاً مماثلاً للمزايدة الممثلة للطليعة (ويقدم ذلك مثلاً أخر للتماثل بين الإنتاج والاستهلاك(مه) ومن الملاحظ أن الندرة النسبية للمنتجات الثقافية أخر للتماثل بين الإنتاج والاستهلاك(مه) ومن الملاحظ أن الندرة النسبية للمنتجات الثقافية فرض العادية المثلث المستهلكين، والإضعاف المرتبط به الندرة الميزة الثروات ولاستهلاكها . فرض العادية المثانيات التى تعرضها طليعة في طريقها إلى التكريس هو بالقدر نفسه أسرع من استطاعة القادمين الجدد أن يتعللوا بنقاء الأصول، وأسرع من القطيعة أسرع من استطاعة القادمين الجدد أن يتعللوا بنقاء الأصول، وأسرع من القطيعة الكاريزمية بين الفن والمال (أو النجاح) من أجل التنديد بالمهادنة مع العصر التي يشهد عليها انتشار منتجات في طريقها للحصول على الإقرار والاعتراف، لدى زبائن يتسع نطاقم شيئاً فشيئاً، أى إلى ما هو أبعد من العديد المقدسة لمجال الإنتاج وصولاً إلى نامادين المهارين العادين المهتمن داماً بتدنيس العمل المقدس حتى بمجرد إعجابهم به .

. . . .

ويمكن أن نرى في حالة أندريه جيد مثالاً نمونجياً للتمثل الذي تكنّه الطليمة (منا الأنب الشاب) عن السابقة التى في طريقها إلى التكريس، والاستهجان الأخلاقي الذي يضغطون به على الوان النجاح التى تعد ألواناً من التواطؤ: «إن ما يحزن جيد ليس نجاح المحتالين الذي يحتقره ، ولا الكتاب راسخي القدم مثل أناتول فرانس أو بول بورجيه أو بيسر ألمت الذين يتجولون في بقاع شديدة الاختلاف عن منطقته الخاصة، ولكن تحزنه المقارنة مع بعض الذين من نوعه ومن «سريه»، حتى إذا كانوا أكبر منه سناً والذين اجتازيا حائط الجيتو (الحي المغلق) مقابل ما يعتبر وتنازلات لا تفتقره مثل Maeterlinck الذي صار حكيم الاستهلاك الجارى وبارس Barrès الذي أصبحت السياسة بالنسبة إليه السلم السريع، وهنرى دى رينييه Régnier الذي طبعته رواية العشيقة المزنوجة بخاتم الروائي والذي يكتب مقالات صحيفة سطحية ، وعما قريب فرانسيس جام Jammes الذي ستحلب له عواطفه

<sup>(</sup>Ao) بين العوامل التى تحدد التحول فى الطلب ينيغى أن تلفذ كذلك فى الحسيان الارتفاع الكلى فى مسترى التعلهم، (أن زيادة فترة الرواسة) وهو الذي يؤثر فى استقلال عن العوامل السابقة وعلى الأخص من خلال توسط تأثير فريض الوضع، فألحاذز على دراسية يجب عايم (النبالة تفرض) أن يقوم بالمارسات المسجلة فى التعريف الاجتماعي (الرضم القانوني) التي تحده له هذه الشهادة .

الرقيقة جمهواً مستاء من شعرة الجيد، نون كلام عن مائة الف نسخة حققتها رواية أفروديت لبيير لويس Plerre Louys. وهو ذاته الثانية alter ego السابقة .

A A A

وهكذا فإن الشيخورخة الاجتماعية للعمل الغنى أي التحول غير المسوس الذي يدفعه ندو تدهور المنزلة أو نحو أن يصبر كالاسبكياً هي نتاج التقاء بين حركة داخلية مرتبطة بالصراعات داخل المجال وتعمل على إنتاج أعمال مختلفة وحركة خارجية مرتبطة بالتغير الاجتماعي في الجمهور الذي يؤكد فقدان الندرة ويضاعفها بجعلها مربِّنة للجميع ، وبالمثل فإن الماركات (العلامات التجارية) الكبرى للعطور التي تركت زبائنها بتضخم عبدهم الي حد التخمة قد فقدت قسماً من زبائنها الأصليين بمقدار ما كسبت من جماهير حديدة (فالانتشار الواسم لمنتجات منخفضة السعر يصاحبه انخفاض في رقم الأعمال ومثل كارفن Carven في الستينات استطاعت هذه الماركات شيئاً فشيئاً أن تجمع جمهوراً مركباً يتألف من نساء أنيقات ولكن يتقدم بهن العمر وبيقين مرتبطات بالعطور الراقية لأيام الشباب، ومن نساء أكثر شبابا ولكن أقل ثراء اكتشفن هذه المنتجات التي انخفضت مكانتها حينما خرجت عن الموضة (١٠٠) . وبالثل فانن الاختلافات فيما يتعلق برأس المال الاقتصادي والثقافي سنترجم إلى انحرافات زمنية في الوصول إلى الثروات النادرة فإن منتجاً (بالفتح) ظل حتى الآن متميزاً تميزاً رفيعاً ثم ذاع وانتشر ومن ثم هبطت مرتبته فاقدأ دفعة واحدة الزبائن الجدد الأكثر اهتماماً بالتميز سيرى زبائنه الأولين تصييهم الشيخوخة وسيرى النوعية الاجتماعية لجمهوره تنحدر: وعلى هذاالنحو فمن المعروف بواسطة تحقيق حديث أن الموسيقيين الذي هبطت مرتبتهم بتأثير الانتشار مثل البينوني وقيفا لدى أوشويان يزداد تقديرهم أكثر فأكثر كلما سرنا نحو الأعمار الأكثر ارتفاعاً ونحو مستويات التعليم الأكثر انخفاضاً.

وفى المجال الأنبى أن الفنى يستطيع آخر القادمين داخل الطليعة أن يستفيدوا من العلاقة التي يميلون إلى والنوعية الاجتماعية العلاقة التي يميلون إلى إقامتها على نحو تلقائى بين نوعية العمل والنوعية الاجتماعية لجمهوره لكى يحاولوا المعط من شأن أعمال الطليعة التي في طريقها إلى التكريس . ناسبين إلى الإرتداد أو إلى تراخى المقصد التقويضي انخفاض النوعية الاجتماعية للمجتماعية لجمهورها . وتستطيع القطيعة المارقة (الهرطقية) مع الاشكال التي أصبحت نمطية مقننة

<sup>(60)</sup> F. Bourdon, La Haute Parfurnerie française, ronéatypé Paris, 1970 . p. 95 . بردون صناعة العطور الراقية الفرنسية . (٦٠) ف بردون صناعة العطور الراقية الفرنسية .

أن ترتكز على الجمهور المعتمل (المكن) الذي ينتظر من المنتج (بالفتح) الجديد ما كان ينتظره الجمهور الأول للمنتج الذي أصبح مكرساً من الآن فصاعداً: فالطليعة الجديدة أمامها صعوبة أقل في احتلال الموقع الهجومي (أو بلغة التسويق الشرفة ذات فتحات إطلاق النار Créneau) الذي هجرته الطليعة المكرسة. ويجب عليها لتبرير انقطاعاتها المحطمة للمقدسات أن تدعو العوبة إلى التعريف الأصلى المثالى الممارسة أي العوبة إلى البدايات النقية المغمورة الفقيرة، فالهرطقة الأدبية أو الفنية تحترف العداء للأصواية ولكنها تحترف الوقوف معها أيضاً باسم ما كانت عليه أصلاً.

ويتعلق الأمر هنا فيما يبدو بنموذج شديد العموم يصدق بالنسبة إلى المشروعات المؤسسة على التخلى عن الربح المادى وإنكار الاقتصاد. إن التناقض الكامن في مشروعات مثل المشروعات الدينية والقنية التي ترفض الربح المادى مع ضمانها في المدى الطويل إلى هذا الحد أو ذاك مكاسب من كل الأنواع لهؤلاء النين رفضوا تلك المكاسب بحماس شديد، هو أساس دورة الحياة المميزة لهذه المشروعات. فالطور الإبتدائي الذي يتألف كله من الزهد والتخلى وهو طور تراكم رأس المال الرمزي يتبعه طور استغلال هذا الرأسمال الذي يضمن أرباحاً مائية ومن خلال تلك الأرباح تحويلاً لأنماط الحياة يلائم الاستعداد لفقدان رأس المال الرمزي وتشجيع نجاح الهرطقات المنافسة . وفي المجال الادبى أن الفني لابد من الشروع في هذه الدورة؛ فمؤسس المشروع يجيئه التجاح متأخراً في المعتاد فلا يستطيع بتثثير القصور الذاتي للتطبع أن يقطع تماماً التزاماته الأولى، وإن كان مشروعه لمورة والحقاء المها الجياة ميزة معينة استطاع الورثة والحلفاء فيها اجتناء أرباح مشروع الزهد والتنسك دون أن يضطروا إطلاقاً لإبداء الفضائل التي كفات هذه الأرباح .

# الالتقاء بين تاريخين

في نظام الاستهلاك تكون ألوان المارسة والاستهلاك التي يمكن ملاحظتها في لحظة معطاة من الزمان نتاج الإلتقاء بين تاريخين: تاريخ مجالات الإنتاج التي تمثلك قوانينها الخاصة في التغير، وتاريخ النطاق الاجتماعي في مجموعه الذي يحدد الأنواق من خلال توسط الخصائص المغروسة في كل موقع وعلى الأخص عبر اشتراطات اجتماعية مرتبطة بشروط وجود مادية خاصة وبمستوى معين في البنية الاجتماعية . وبالمثل ففي نظام الإنتاج تكون ممارسات الكتاب والفنانين ابتداء من أعمالهم نتاجأ الإلتقاء بين تاريخين، تاريخين تاريخين تاريخين الرفع وبتاريخ إنتاج الاستعدادات لدى شاغليه . وعلى الرغم من أن الموقع وتاريخ إنتاج الاستعدادات لدى شاغليه . وعلى الرغم من أن الموقع

يسهم جزئياً في صنع الاستعدادات، فإن هذه الاستعدادات بمقدار ما تكون جزئياً نتاجاً لشروط مستقلة خارجية بالنسبة إلى المجال بمعنى الكلمة فإنها تمثلك وجوداً وقاعلية مستقلين ذاتياً ونستطيع أن تسهم في صنع المواقع . ولا يوجد مجال تكون المجابهة فيه بين الواقع والاستعدادات أكثر ثباتاً وأكثر إيهاماً من المجال الأدبى والفنى : وإذا كان صحيحاً أن حيزالمواقع المعروضة يسهم في تحديد الخصائص المنتظرة، أي المتطلبة في المرشحين المحتمانين، ومن ثم في فئات العناصر الفاعلة التي تستطيع اجتذابها وعلى الاخص الاحتفاظ بها، فسوف يبقى أن إدراك حيز، المواقع والمسارات المكنة، وتقدير القيمة التي تحصل عليها كل منها من مكانها في هذا الصيز، يعتمدان على استعدادات العناصر الفاعلة. ومن جانب آخر، قائن المواقع التي تقدمها ضئيلة الحظ من طابع المؤسسة، ويلا ضمانات قانونية ومن ثم فهي عرضة للمنازعات الرمزية، كما أنها ليست وراثية . وعلى الرغم من وجود أشكال نوعية من نقل التراث فإن مجال الإنتاج الثقافي بشكل الأرضية بامتياز لاشكال الصراع من أجل إعادة تعريف «المركز» أو «المنص».

ومهما يكن تأثير المجال كبيراً، فهو لا يمارس تأثيره أبداً على نحو آلى، كما أن العلاقة 
بين المواقع والمواقف (على الأخص في الأعمال) تتوسطها دائماً استعدادات العناصر 
الفاعلة، وحيز الإمكانات التي تشكلها بوصفها كذلك من خلال إدراك حيز المواقف التي 
تشكل بنيتها . وليس الأصل الاجتماعي كما أيعتقد أحياناً مبدأ سلسلة خطية من 
التحديدات الآلية، حيث تحدد مهنة الأب الموقع المحتل الذي يحدد بدوره الموقف : قلا يمكن 
تجاهل ، التأثيرات الفاعلة من خلال بنية المجال، وخاصة من خلال حيز المكنات المعروضة 
والتي تعتمد أساساً على حدة المنافسة المرتبطة هي ذاتها بالسمات المميزة الكمية والكيفية 
لتدفق القادمين الجدد .

إن مركز أو منصب (وينبغى المخاطرة بالكامة) الكاتب أو الفنان «الخالص» مثل مركز المناف «الخالص» مثل مركز المناف عند الفنانين) المثقف هو من مؤسسات الحرية التي تأسست ضد البورجوازية (بمعناها عند الفنانين) وعلى نحو أكثر عيانية، ضد السوق وضد بيروقراطيات الدولة (أكاديميات وصالون .. الخ) بواسطة سلسلة من الانقطاعات التراكمية جزئياً والتي ما كانت ستصير ممكنة إلا بواسطة انعطاف في موارد السوق – ومن ثم موارد البورجوازية نفسها وحتى موارد بيروقراطيات

الدواة (١٦) إنها تتمة كل الجهد الجمعى الذى أدى إلى تأسيس مجال الإنتاج الثقافي بوصفه حيزاً مستقلاً عن الاقتصاد والسياسة، ولكن في المقابل ما كان هذا الجهد التحريري يستطيع أن ينجر وأن يمتد نطاقه إن لم يلتق المركز أو المنصب بعنصر فاعل مزود يستطيع أن ينجر وأن يمتد نطاقه إن لم يلتق المركز أو المنصب بعنصر فاعل مزود بالاستعدادات المطلوبة مثل عدم الاكتراث بالربح والميل إلى الاستثمارات المحقوفة بالفطر وإلى أشكال الملكية التى مثل البضل (أو الإيراد) تشكل الشروط الخارجية لهذه الاستعدادات . وبهذا المعنى فإن الابتكار الجماعي الذي تكون حرفة الكاتب أو الفنان نتاجاً له يظل دائماً في مرحلة البداية، ومع ذلك فإن إضفاء طابع المؤسسة على ابتكارات الناسي والاعتراف المتزايد بنشاط الإنتاج الثقافي الذى هوغاية اذاته، وبالرغبة في التحر الني مزعات الابتكار الدائمة بدرجة أكبر دائماً . وكلما تقدمت عملية اكتساب الاستقلال الذاتي زاد إمكان احتلال موقع المنتج «الخالص» دون امتلاك الخصائص التي ينبغي امتلاكها لإنتاج الموقع .. وعلى الأثل دون المواقع الاكثر استقلالاً على توفير التضحيات والانقطاعات اليطولية عن للاشمي إلى نعو المواقع الاكثر استقلالاً على توفير التضحيات والانقطاعات اليطولية عن للاشمي إلى يقدوة الاكثر استقلالاً على توفير التضحيات والانقطاعات اليطولية عن للاشمي إلى يقدونه الها) .

إن محاولة إقامة علاقة مباشرة بين المنتجين والشريحة الاجتماعية اتى يحصلون منها على الدعم الاقتصادى وتتكون من جامعي اللوحات والمتفرجين ورعاة الفن .. الغ) هي نسيان أن منطق المجال يقضى بأن من المستطاع استخدام الموارد المعروضة من جانب

<sup>(11)</sup> إذا كان يجب الإقرار أنه فقط عند فياية القرن التأسيع مشر ومصلت المداية البطيئة التي جعات من المكن المكن المثن المكن المجات المراجعة التي جعات من المكن المجات المراجعة التأسيس المكن المجات المراجعة المتحدد المؤتنا على التألف في أن يمن المكن المجاح البدايات الأولى إلى أبعد نقطة نروية المناطقة في المساحة المساحة المناطقة ال

شريحة اجتماعية أو مؤسسة لإنتاج منتجات مستقلة إلى هذه الدرجة أو تلك عن مصالح وقيم هذه الشريحة أو هذه المؤسسة . فالمراكز التي هي من ندع غير عادى تماماً والتي يعرضها المجال الأدبي (الخ) بعد وصوله إلى درجة عالية من الاستقلال الذاتي مدينة لمقصدها الموضوعي - المتناقض موضوعياً - بعدم وجودها إلا عند أدنى درجة من امتلاك طابع المؤسسة : . أولاً في شكل كلمات عند الطليعة على سبيل المثال أو الشخصيات النمويجية أو الفنان الرجيع وأسطورته البطولية وكل ذلك مقوم لتقليد في الحرية والنقد ، ثم شكل مؤسسات معادية الطابع المؤسسية على الأخص، ونموذجها يمكن أن يكون في شكل مؤسسات معادية الطليعية الصغيرة، أو في شكل آليات منافسة قادرة على أن تتضمن لجهود التحرير والتقويض أنواع الحث والإشباع التي تجعلها قابلة للتصور . وهكذا فإن أفعال التنديد ذات الطابع المنبوى التي تعد مقالات «إنى اتهم» نموذجاً لها أصبحت يعد «زولا» مقوّمة بعمق لشخصية المثقف (وربما بعد سارتر خاصة) بحيث أصبحت تفرض نفسها على كل الذين يطالبون بموقع - وخاصة إن كان مسيطراً - في المبال الثقافي .

إنه عالم حافل بالمفارقة حيث تكون الحرية إزاء المؤسسات مغروسة في المؤسسات.

## الهسار الذس تم تصميمه

من المفهرم لماذا لا تستطيع السيرة الشخصية المركبة مقلياً إلا أن تكون اللحظة الأخيرة في المسمى العلمي : ففي الواقع يتحدد المساز الاجتهاعي الذي تستهدف تلك السيرة إعادة بنائه في نطاق اعتباره سلسلة من المواقع المحتلة على التعاقب بواسطة نفس المعنصر الفاعل أو نفس مجموعة العناصر الفاعلة في حيز يعقب حيزاً (ويصدق نفس الشيء على مؤسسة ، ليس لها من تاريخ ألا التاريخ البنيوي : فوهم الثبات الإسمى يقوم على تجاهل أن القيمة الاجتماعية لمراقع غير متغيرة من الناحية الإسمية يستطيع أن يختلف في الحظات المختلفة من التاريخ الخاص للمجال) .

ويتحدد في كل لحظة بالنسبة إلى العالات المناظرة من بنية المجال ذلك المعنى وتلك المقيمة الاجتماعية الأحداث المتعلقان بالسيرة الشخصية ، مفهومين باعتبارهما توظيفاً ونقلا في هذا الحين، أو بعقة أكبر في العالات المتعاقبة لبنية توزيع النوعين الختلفين من رأس المال العاملين في المجال، وهما رأس المال الاقتصادي ورأس المال الرمزي بوصفه رأس المال العكريس . إن محاولة فهم مهنة كاتب أو حياته باعتبارها سلسلة فريدة مكتفية بذاتها من الأحداث المتعاقبة دون أي صلة أخرى إلا الارتباط (بذات شخصية) ربما لم يكن الثابت فيها إلا ثبات اسم علم معترف به اجتماعياً تشبه في لا معقوايتها معاولة

تفسير رحلة في المترو دون حسبان لبنية الشبكة أي جدول الملاقات الموضوعية بين المملات المختلفة .

فكل مسار اجتماعى يجب أن يفهم بوصفه طريقة مفردة لاجتياز الحيز الاجتماعى حيث تعبر استعدادات التطبع عن نفسها، فكل انتقال نحو موقع جديد - بمقدار ما يتضمن استبعاد مجموعة كبيرة من المواقع القابلة للاستبدال فيما بينها ، وبواسطة ذلك يتضمن تضييقاً لا يقبل المسار العكسى لمدى (لمروحة) الممكنات المنسجمة أصلاً - يحدد مرحلة في عملية الشيخوخة الاجتماعية التي يمكن أن تضاهى عدد هذه البدائل الحاسمة وتشعبات الشجرة إلى فروع ميتة متعددة تصور تاريخ حياة سابقة ما

ويمكن على هذا النحو أن نستبدل بغبار التواريخ الفردية عائات من المسارات الماشة 
داخل الاجهال، داخل مجال الإنتاج الثقافي (أو إذا شئت أشكالاً نمونجية من الشيخوخة 
النوعية) ، فمن جهة هناك انتقالات محصورة في نفس القطاع من مجال الإنتاج الثقافي 
وتناظر تراكماً مهما إلى هذه الدرجة أو تلك لرأسمال المال : رأس مال الاعتراف بالنسبة 
لفنانين يوجنون في القطاع السائد رمزياً، ورأس مال اقتصادي بالنسبة لهؤلاء الذين 
يوجنون في القطاع التابع، ومن جهة أخرى هناك انتقالات تتضمن تغيراً في القطاع 
يوجنون عن رأس المال النوعي إلى نوع آخر — عند الشعراء الرمزين الذين يتحولون 
إلى الرواية السيكولوجية، أن تتضمن تحويلات لرأس المال الرمزي إلى رأسمال القتصادي، 
في حالة الانتقال من الشعر إلى رواية العادات الاجتماعية أو إلى المسرح، أو بدقة أكثر 
إلى الكاباريه أو الرواية الملسلة .

ومن المستطاع بنفس الطريقة تعييز فئات كبيرة من المسارات التى توجد بين الأجبال، فمن جهة هناك المسارات الصاعدة التى تستطيع أن تكون مباشرة (مسارات الكتاب القادمين من طبقات شعبية أو من الأقسام التى تحصل على المرتبات في الطبقات الوسطى) أو متقاطعة (مسارات الكتاب القادمين من البورجوازية الصغيرة التجارية أو المرفية بل والفلاحية، وعموماً عند نهاية قطيعة حرجة في المسار الجماعي لخط الذرية مثل إفلاس الآب أو وفات). ومن جانب اخر هناك المسارات المستعرضة، المنحرة بمعنى من المعاني داخل مجال السلطة التى تؤدي إلى مجال الإنتاج الثقافي انطلاقاً من مواقع مسيطرة مادايا، وخاضعة للسيطرة ثقافياً (بورجوازية الأعمال الكبيرة) أو إنطلاقاً من مواقع مواقع متوسطة تكاد أن تكون متساوية الثراء في رأس المال الاقتصادي ورأس المال الاقتصادي ورأس المال التقافات المنعقفة (ومن أجل الثقافي (والكفافات» من أطباء ومحامين)، وإليها يجب إضافة الانتقالات المنعقدة (ومن أجل

الدقة التامة ينبغى بعد ذلك التمييز بين المسارات وفقاً لنقطة وصولها داخل مجال الإنتاج الثقافي، أي داخل موقع خاضع للسيطرة مادياً ومسيطر ثقافياً أن العكس، أن داخل موقع محايد : فالحركات المنعدمة ظاهرياً لمثقفي الجيل الثاني يمكن لها على سبيل المثال أن تتضمن انتقالاً من قطب إلى القطب الآخر في مجال الإنتاج الثقافي).

وعلى هذا النحو فحسب من المستطاع أن نعزل داخل لوحة كاملة الترابطات الممكنة بين المسارات فيما بين الأجيال والمسارات داخل الأجيال تلك المسارات التي تعتلك أكبر احتمال في التحقق التي تعفع بالمسارات الصاعدة والمستعرضة خاصة فيما بين الأجيال المحتداد في مسارات داخل الأجيال مؤدية من قطب مسيطر رمزياً إلى قطب خاضع للسيطرة في مسارات داخل الأجيال مؤدية أن إلى أنواع أقل مرتبة أن إلى أشكال أدنني من الأتواع الكبرى (الرواية المطية، الشعبية .. الخ) . ويمكن للتحليل على أساس السيرة الشخصية حينما يفهم على هذا الشعبية .. الخ) . ويمكن للتحليل على أساس السيرة الشخصية حينما يفهم على هذا النحو أن يؤدي إلى مباديء تطور العمل في مجرى الزمان : وفي الواقع إن الجزاءات الإجابية والسلبية، النجاح والإحفاق، التشجيع والتحذير، الاعتراف أن الاستبعاد المتى من خلالها تعلن إلى كل كاتب (الخ) وإلى مجموع منافسيه الحقيقة الموضوعية للموقع الذي يشغله ولمبيرورته للمتملة، هي بلا جدال إحدى التوسطات المتى يقرض من خلالها إعادة التحييف أن الانسحاب خارج المجال على حين يعم الاعتراف الملامع، الإبتدائية ويطلق سراحها .

كما تتضمن الهوية الاجتماعية حقاً محدداً في المكتات. فهفقاً لرأس المال الرمزي المعترف به لكل كاتب تبعاً لموقعه، سيرى الكاتب نفسه حائزاً لمجموع محدد من المكتات المعروضة موضوعياً في الشرعية، أي حائزاً داخل مجال محدد لجانب محدد من المكتات للعروضة موضوعياً في لحظة معطاة من الزمان. ويتلكد التعريف الاجتماعي لما هو ممسوح به لكاتب ما، ولما يستطيع أن يسمح به لنفسه على نحو معقول، دون أن يعتبر دعياً أو فاقد الرشد، من خلال كل أنواع الترضيص (الإجازة) والتطلب، والدعوة إلى الالتزام بالنظام (سلباً وإيجاباً) كل أنواع الترضيص التزاماتها) التي يمكن أن تكون عمومية رسمية مثل كل إشكال التعيين والترقية أو القرارات التي تضمنها الدولة، كما يمكن أن تكون على المكس غير رسمية بل مضمرة ويكاد ألا يحس بها أحد . ومن العروف أنه من خلال توسط التأثير السحرى على نحر خاص للاعتراف والتكريس أو لإهالة الوصمات فإن قرارات مؤسسات السلطة تتجه نحر خاص للإعتراف والتكريس أو لإهالة الوصمات فإن قرارات مؤسسات السلطة تتجه

ويؤمس مبدأ الطموحات التى تُعاش بوصفها طبيعية، لأنها تلقى الاعتراف الفورى بوصفها شرعية، حقاً في المكن، ذلك الشعور شبه اللموس **بالاههية** ، فهو شعور يحدد على سبيل المثال المكان الذي يستطيع المره أن يتخذه داخل مجموعة ماا – أي المواقع المركزية أو الهامشية، العالية أو الهابطة المرموقة والمقمورة .. الخ التي للمره الحق في أن يشغلها، كما يحدد رحابة الحيز الذي يستطيع المره أن يتشبث به في لياقة ، والمدى الزمني الذي يستطيع أن يشغله (بالنسبة إلى الآخرين) . وتعتمد العلاقة الذائية التي يقيمها كاتب (.. الخ) في كل احظة مع حيز المكتات اعتماداً شديداً على المكتات الممنوعة له قانوناً أو بمقتضى النظام في هذه اللحظة، وكذلك على تطبعه الذي تشكل في المنشأ داخل موقع يتضمن هو نفسه حقاً معيناً في المكتات . وتؤدي كل أشكال التكريس الاجتماعي ورفعة المنزلة التي يتيمها أصل اجتماعي عالى المستوى، أو نجاح تطيعي شديد — أو بالنسبة إلى الكتاب – اعتراف أمثالهم أو أقرائهم يهم ورفعة المنزلة التي يتيمها أصل اجتماعي إلى الكتاب – اعتراف أمثالهم أو أقرائهم يهم ورفعة المنزلة التي يتيمها أصل اجتماعي إلى توقيقها عملياً .

#### التطبع والهمكنات

من الملاحظ في الواقع أن الميل إلى التوجه نحو المواقع ذات المخاطر الأشد، وأن القدرة خصوصاً على البقاء فيها وقتاً طويلاً مع غياب كل مكسب اقتصادي في الدى القصير يبد و أن معتمدين إلى حد كبير على امتلاك قدر من رأس المال الاقتصادي والرمزي، ويرجع يبد و أن معتمدين إلى حد كبير على امتلاك قدر من رأس المال الاقتصادي إلى ويرجع إذاء الضرورة الله في المحل الأول إلى أن رأس المال الاقتصادي يكفل شروط المرية إزاء الضرورة الاقتصادية، ومن ثم يصبح الدخل المضمون بلا شك من أفضل البدائل لبيع المنتجات الثقافية . وفي الحقيقة إن الذين بيلفون مسترى مواصلة البقاء في المواقع الأشد خطورة الثقافية . وفي المحتول على المكاسب الرمزية التي يستطيعون تحقيقها يجيئون أساساً من وسط المحقوبة المحتول على المكاسب الرمزية التي يستطيعون تحقيقها يجيئون أساساً من وسط المحكوف على أعمال ثانوية من أجل تأمين معيشتهم . ويتعارض ذلك مع الكثير من الشعراء المنحورة الذين كانوا مجبرون على أن يهجروا الشعر بسرعة كبيرة أو صفيرة إلى أنشطة أدبية أكثر إدراراً للعائد، من قبيل رواية العادات الاجتماعية أو على أن يخصصوا فوراً جزءاً من وقتهم للمسرح أو الرواية (مثل فرانسو كوييه وصعوفة التي تقك عقدة الالتباس، وتحول ألوان الرفض المنتقاة والمؤقئة لحياة البرهيمية المراهقة إلى فشل بلا هوادة، يستسلم الكتاب ذور الأصول الفقيرة بمزيد من الطواعية إلى الملقة إلى فشل بلا هوادة، يستسلم الكتاب ذور الأصول الفقيرة بمزيد من الطواعية إلى

<sup>(62)</sup> R Ponton, Le Champ Liuéraire en France de 1865 à 1905, op. cit., p. 69 - 70 . ر ، پونتون الجال الأنجي في فرنسيا من ١٩٠٥ إلى ١٩٠٥ .

«الأب الصناعي»، الذي يجعل من الكتابة نشاطاً مثل سائر الأنشطة، إن لم يدفع التمرد المعادى للثقافة والمثقفين أولك الأكثر شعوراً بالمرارة بينهم إلى انقلاب عكسى وارتداد يقودانهم إلى أشد أعمال السجال السياسي وضاعة، ولكن شروط الوجود المرتبطة بالمواد يقودانهم إلى أشد أعمال السجال السياسي وضاعة، ولكن شروط الوجود المرتبطة بالمواد بالمكاسب المادية أو حس التوجه الاجتماعي، وفن الإحساس المسبق بالتراتب الجديد، وهي المتحدادات مثل المسبق بالتراتب الجديد، وهي المتحدادات تميل إلى الانتقال نحو مراكز الطليعة المكشوفة إلى أقصسي مدى ونحو التوظيفات التي تحدق بها المخاطر بما أنها تستبق الطلب، ولكنها تكون في أحيان كثيرة أعلى التوظيفات عائداً من الناحية الرمزية وفي لمدى الطويل بالنسبة إلى أول المستثمرين على أقل تقدير. ويبدو أن حس التوظيف أو الاستثمار هو أحد الاستعدادات الاكثر ارتباطأ بالأصل الاجتماعي والجغرافي، وبالتالي ، أحد التوسطات التي من خلالها تمارس بمنطق المهال أثار التضاد بين الأصول الاجتماعية، وعلى الأخص بين الأممل الباريسي والأصل الإقليمي، وذلك عبر رأس المال الاجتماعي المتضايف مع الأصل (\*\*).

وعلى وجه العموم إن أشد الناس ثراء في رأس المال الاقتصادي وفي رأس المال الاقتصادي وفي رأس المال الاجتماعي هم أول من يتجه نحو المراكز الجديدة (وهي قضية يبدو أنها متحققة في كل المجالات، في الاقتصاد كما في العلم): وتلك حالة الكتاب الذين كانها محيطين ببول بورجيه وهجروا الشعر الرمزي إلى شكل جديد من الرواية قطع صلته بتقليد الرواية الطبيعية وصار أكثر تكيفاً مع توقعات الجمهور المثقف. وعلى العكس سيكون حساً لريئاً بالاستثمار مرتبطاً بالابتعاد الاجتماعي أن الجغرافي ذلك الذي يحض الكتاب المتحدرين من الطبقات الشعبية أو من البورجوازية الصغيرة والقادمين من الريف أو الأجانب على أن يتجهوا نحو المواقع المسيطرة صينما تميل الأرباح التي تحقلها إلى التناقص بسبب الجاذبية التي تمارسها (نتيجة للأرباح الاقتصادية التي تحققها في حالة الرواية الطبيعية، أو للأرباح الرمزية التي تعد بها في حالة الشعر الرمزي)، ويسبب المائفة التي هي محل لها. إن ذلك الحس الرديء هو الذي يشجع على التشبث بالمواقع المنهزة أو المهددة في لحظة هجرانها من جانب الذين هم أكثر إطلاعاً، أو يشجع كذلك على الاستعدادات القادمة إليها، فلا يكتشف «المل الطبيعي» إلا بعد فوات الأوان، أي بعد كثير من الوقت الشائم وتحت تأثير المجال ويطريقة الإيماد

<sup>(</sup>٦٣) نستطيع أن نري مثالاً على ذلك في حالة اناتول فرانس الدين لموقع والده الخاص، وهو تاجر كتب رخيصة باريسي برأس مال اجتماعي والفة يعالم الأداب عوضاً ضعف راسحاله الاقتصادي والثقافي .

وهناك مثال نمونجي هو مثال ليون كلاديل Léon Cladel (١٨٩٢ - ١٨٣٥) وهو ابن صائع أنوات جلنية، حرفي ينتقل إلى وضع البورجوازي، عاكف على حرفته، كما يمتلك أرضاً . ولأنه كان حريصاً على أن «يجعل من وارثه الوحيد «سيداً مهذباً» فقد ألحقه بمدرسة منتويان Montauban في سن التاسعة : وبعد دراسات للقانون في تواوز أصبح كلابيل محامياً في مونتوبان حيث اكتشف وضم الفلاحان ووقوعهم تحت نبر فائدة الدبون، ثم رحل إلى باريس حيث عاش حياة البوهيمية، ثم عاد إلى كورسي Quercy «وقد أنهكه النضال مغموراً ومنعزلاً وعازهاً عن القتال، ، ولكنه لم يستطع أن يترك باريس، حيث استقر من جديد ، وهناك ارتبط بالحركة البارناسية وكتب رواية ووجد ناشراً بمساعدة أمه التي أعطته ثلاثمائة فرنك فحصل على مقدمة بقلم بودلين ثم عاد بعد سبع سنوات من حياة البوهيمية شديدة التعاسة إلى مسقط رأسه في كورسي وعكف على الرواية الإقليمية. وتحمل كل أعمال هذا الرجل المزاح إلى الآله عن مكانه علامة التناقض الذي لا حجل سن الاستعدادات المرتبطة بنقطة الإنطلاق التي ستكون أيضنا نقطة الوصول، والمواقع المستهدفة والمحتلة مؤقتاً: «كانت المراهنة تنحصر في إذاعة صبت كورسي ترية الطابع اللاتيني ووطن أقران هرقل الريفيين، على طريقة الملحمة القديمة شديدة الضراوة . وكان كلاديل يأمل بتصويره الأبطال القروبين المتغطرسين يخوضون معارك ملحمية عنيفة أن يحسب في عداد المنافسين المتواضعين لهوجو وليكونت دي ليل ، وهكذا ولدت أعماله التي هي عبارة عن قصص غريبة تحاكي في اختلاط قطعاً من الإلياذة والأدسة بلغة طنانة أن تقلد لغة رابليه (أي قائمة على المبالغة وعدم اللياقة)(١٥).

بيد أن هؤلاء الذي يصلون إلى مواقع يكون فيها حضورهم بعيد الاحتمال . يخضعون لرابطة مزدوجة بنبوية فهم في حالة مثل كلاديل يستطيعون مواصلة البقاء بعد إقصائهم السريع إلى هذه الدرجة أو تلك خارج المركز المستحيل ، وهذا القسر المزدوج المتناقض يحكم في الأغلب على الذين «نزات بهم المعجزة» ذات لحظة، وهي معجرة أن يسجنوا داخل مشروعات بعيدة عن الاتساق بطريقة تثير الإشفاق، وهي بمثابة تحيات تدمر نفسها بنفسها مقدمة إلى قيم عالم ينكر عليهم كل قيمة، سواء أكان هذا المشروع هو الكلام عن فلاحي كورسي بلغة ليكونت دي ليل، متارجحاً بين المحاكاة الساخرة والالتصاق الطوعي

<sup>(64)</sup> R. Ponton , Le champ littéraire en Prance, de 1865 à 1905 op. cit. p. 57, et J. Cladel , la vie de Léon Cladel, Suivi de Léon Cladel en Belgique, éd., de E. Picard, Paris Lemerre, 1905 .

و . روينتون الجال الأدبي في فرنسا من ١٨٦٥ إلى ١٩٠٥ مصنر سابق، وجيه كلاميل: حياة ليون كلاميل يتبعه وليون كلاميل في بلجيكا» .

<sup>(65)</sup> P. Vernois, "La fin de la pastorale" in Histoir littéraire de la France, op. cit., p. 272.

<sup>(</sup>٦٥) ب . فرنوا، نهاية الأنب الذي يصور الحياة الريفية» في تاريخ الأنب في فرنسا مرجع سابق .

يتحدث ليون كلابيل نفسه في مقدمة إحدى رواياته (۱۸۷۱) عن التناقض الذي يمزقه، بتلك الشفافية المستيسة التي لا تحدث تأثيراً عملياً، والتي هي امتياز كل ضحايا التناقضات المائلة: «حينما يكون المرء مدفوعاً بالغريزة نحو دراسة أنماط وأوساط عامية، وحينما يكون من ناحية أخرى عاشقاً ولهاناً لجمال الاسلوب، فمن المحتم أن نتشب معركة مبكرة أو متأخرة بين الغليظ النفس والمرهف الدقيق، (۱۱) وكان كلافيل دائماً بلا سند، فهو فلاح بين البارناسيين الذين يلقون به إلى جانب الشعب إلى جانب صديقه كورييه)، وهو بيرجوازي صغير بين الفارحين في مسقط رأسه ، وإن يكون ذلك مدعاة الدهشة إذا كان شكل ومضمون الرواية الريفية نفسها التي وطن نفسه على كتابتها (حيث مقصد رد الاعتبار يخلى مكانه التصوير متلطف لوحشية الحياة الفلاحية وقسوتها) يعبران عن المتالك حباً فطرياً للملاحم الشعبية والأعمال الريفية. بيد أنه إذا كان من البداية وبون أي ينتاك حباً فطرياً للملاحم الشعبية والأعمال الريفية. بيد أنه إذا كان من البداية وبون أي مرافئة قد حاول أن يصرورها صراحة بهذه الوحشية المقدسة للمسات التي تميز الطريقة الأيلى لاساتذة الرسم، فإنه يكون قد نجح على الفور في أن يخلق لنفسه مكاناً بين الأكثر تالغيل الشاب الذي ينتمي إليه الإسكال البينية الفضل ...

.. .. .:

ويالما ويه ما الفنانين والكتاب الباريسيين البورجوازيين الذين يدفعون بالكتاب والفنانين المنحدرين من الطبقات الشعبية أو من البورجوازية الصغيرة الريفية نحو الشعب يجد هؤلاء أنفسهم مسوقين إلى اكتشاف ما يميزهم بالسلب أو حتى بالإستثناء وإلى انتحاله والمطالبة به، على طريقة كوربيه الذي انحاز إلى نبرته ولهجته الإقليمية وإلى الأسليب الشعبي «ووفقاً لوصف شانفلوري (رواشي واقعى وصديق كوربيه وكلاديل) فإن مشرب البيرة الألماني في باريس، حيث تتفتع الواقعية باعتبارها حركة، كان قرية بروستانتية تسهدها الطرائق الريفية والمرح المنطلق، وكان على رأس الصف كوربيه وهو واحد من الصحبة، بصافح الأيدي ويتكلم ويتكل كثير، قوياً عنيداً مثل أي فلاح ، وهو بدقة

<sup>(66)</sup> L. Cladel cité par P. Vernois, ibid.

<sup>(67)</sup> L. Cladel, Cité par R.Ponton, le champ littéraire en France de 1865 à 1905, op. cit. p.98.

ل. كلاييل كما استهشد به د. بيونتون في المسدر السابق من المهال الأدبي في فرنسا . ولقياس بين الرواية الإلايسة، وهي تصنير نصونجي عن أحد أشكال للقصد لني الذرعة الشميية، لكونها نتاج استحداد سلبي مرتبط بالإيماد والشميية، لكونها نتاج استحداد سلبي مرتبط بالإيماد والشمور يققد الأولما والاقتتان ينبغى عقارت مؤلاة الذين يصابل إلى الرواية الشميية في نهاية على هذا المسار بؤلكات الذين يعدن استثناء مثل أيهجين لروا (Raw ما المؤلف المنحود من أصل الإقليم الذي مر بباريس ومؤلف لمنحوثة قراو (Guillaumia برواية) وجاكو قطعة السكود و rougant عنها . المعرفود على الأهم بريونية (Guillaumia الذي على بديونية على الأهم بريونية حيالة حيالة حيالة بيان . على المتلجر في إقليم بريونية حيالة حيالة حيالة ولي سيونية المتلجر في إقليم بريونية حيالة حيالة ولي سيونية المتلجر في القليم بريونية حيالة حيالة ولي سيونية المتلجر في القليم بريونية حيالة حيالة ولي سيونية ولي سيونية ولي سيونية حيالة حيالة ولي سيونية ولي من المتلجر في إقليم بوريونية حيالة حيالة ولي سيونية ولي سيونية ولي سيونية ولي سيونية ولي سيونية ولي سيونية ولي المتلجر في المتلجر في المتلجر في الأهم المتلجر في القليم بوريونية حيالة حيالة حيالة حيالة المتلجر في المتلجر المتلجر المتلجر في المتلجر في المتلجر في المتلجر في المتلجر في القليم بوريونية ولي سيونية ولي المتلجر في المتلجر في المتلجر في القليم بوريونية ولي متلجر المتلجر في المتلجر المتلجر في المتلجر المتلجر المتلجر في المتلجر ال

نقيض المتانق فى الثلاثنيات والأربعينات ، وكان سلوكه فى باريس شعبياً على نحو إرادى، فكان يتكلم اللهجة العامية المطية بطريقة ملحوظة، وكان يدخن ويغنى ويمزح كأحد أفراد الشعب، وكان الذين يلاحظونه متأثرين بتقنيته فى الحرية العامية والريفية [..] وقد كتب ديكامب أنه يرسم لوحاته «كما يلمع الناس الأحنية «(٨) .

ويندفع حديثو النعمة الذين لا يمكن تمثلهم (إندماجهم) نحو جهد عدم التمثل (عدم الاندماج) هذا بقدر أكبر من الاقتناع بالقياس إلى ضالة نصيب محاولاتهم الإبتدائية في سبيل التمثيل (الاندماج) من النجاح. وهكذا وجد شانفلوري نفسه - وهو منحدر من البورجوازية الصغيرة الإقليمية، وظل زمناً طويلاً «ممزقاً من انتجاهين : وإقعية على غوار مونييه وشعر على الطريقة الألمانية رومانسي وعاطفي، مدفوعاً إلى المودة نحر الواقعية المناضلة بواسطة إخفاق محاولاته الأولى، وريما على الأخص بواسطة اكتشافه لاختلافه الذي قذف به إلى جانب «ماهو شعبي»، أي إلى جانب (٦١) الأشياء المستبعدة من الفن الشرعى للحظة ومن الطريقة المعتبرة «واقعية» في تناولها، ولم تكن هذه العودة القسرية إلى الشعب أقل التباسة ومدعاة للشك من تراجع الكتاب الإقليميين إلى «الأرض»: فالعداء تجاه أنواح الجسارة المتحررة والنزعة الشعبية الحاسمة لدي المثقفين البورجوازيين يستطيع أن يشجع نزعة شعبية معادية للمثقفين ، محافظة إلى هذه الدرجة أو تلك ولست إلا إسقاطاً خيالياً للعلاقات الداخلية في المجال الثقافي . ومن المستطاع أن نرى مثالاً نمونجياً لتأثير المجال في مسار شانفلوري ، لقد كان على رأس طابور الكتاب الشبان الواقعدان في الخمسينات، وومنَّظره الحركة الواقعية في الأدب والتصوير ثم بدأ خسوفه التدريجي على يدي فلوبير ثم على أيدي الأخوين جونكور وزولا. وبعد أن صار موظفاً مسئولاً في مصنع سيفر الوطني، جعل من نفسه مؤرخ الصور الشعبية والأدب الشعبي لكي يختتم مهنته أثناء الإمبراطورية الثانية في نهاية سلسلة من الانزلاقات والانقلابات بوصفه المنظر الرسمي (تسلم عام ١٨٦٧ وسام جوقة الشرف) لنزعة محافظة مرتكزة على تمجيد الحكمة الشعبية وعلى الأخص في الرضوخ لأنواع التراتب، والتي تعبر عن نفسها في تقديس الفنون والتقاليد الشعيبة .

(68) M. Schapiro, Courbet et l'imagerie populaire, in Style, Artiste et Société, Paris, Gallimard, 1982, p. 293 . (۱۸۸) م ، شاببرو، کوریده والصور الشعبیة ، التشدید لی ، ، ، (۱۸۸)

<sup>(</sup>٢٠ أيض المصند من ٢٠٩ وقد كتب شانقلوري إلى أمه عام ١٨٥٠ وتخيلي قحمس انتنى آردت الوصول إلى مستوي أطي والمسول إلى مستوي أطي وقد إلى المعام بارتياد والمقدد بها ب مارتياد D. Amartino إلى المستوي أطي وقد إلى المستويد إلى Martino المستويد التاليد المستويد التاليد المستويد التاليد المستويد التاليد المستويد التاليد المستويد التاليد المستويد المستويد

#### ديالكتبك الهواقع والاستعدادات

وهكذا لا تتحقق الاستعدادات المرتبطة بأصل احتماعي معين الايأن تتحدد نوعياً -من ناحية - تبعاً لبنية المكتات التي تعلن عن نفسها من خلال المواقع المختلفة والمواقف المُقتلفة الشاغليها، ومن ناحية أخرى تبعاً للموقع المعتل في المجال وهو الذي يوجه (من خلال العلاقة بهذا للوقع بومنفها شعوراً بالنجاح أن الإخفاق، وهي نفسها مرتبطة بالاستعدادات ومن ثم بالسار) إدراك هذه المكنات وتقييمها فالاستعدادات نفسها تستطيع على هذا النحو أن تؤدي إلى اتخاذ مواقم (مواقف) جمالية أو سياسية شديدة الاختلاف وفقاً لمالة المجال التي بالنسبة إليها ينبغي أن تتحدد(٧١) . ومن هنا يجيء عقم المحاولات الرامية إلى الريط المباشر بين الواقعية في الأنب أو التصوير والسمات الميزة للفئات الاجتماعية - والفلاحين على الأخص - التي انحدر منها مخترعو الواقعية والمدافعون عنها، شانظوري أو كوربيه على سبيل المثال ، فلا تتحدد استعدادات الرسامين والكتاب الواقعيين، وهي استعدادات كان يمكن لها في مكان آخر وزمان آخر أن تتجلى على نحو آخر إلا داخل حالة متعينة من المجال الفني، وفي علاقة مع المواقع الفنية الأخرى وشاغليهاء، وهم بدورهم محددو القسمات اجتماعياً ، فهي تعبر عن نفسها في شكل فني يبدر داخل هذه البنية برصفه الطريقة الأكثر اكتمالاً للتعبير عن ثورة جمالية وسياسية دون انفصال بينهما ضد الفن البورجوازي والفنانين البورجوازيين (أو ضد النقد الروحاني الذي يناصرهما، وضد البورجوازية عبر فنها وفنانيها(٧٢).

ومن الواضح أن العلاقة بين المواقع والاستعدادات ذات اتجاهين، فالتطبع بوصفه نظاماً من الاستعدادات، لا يتحقق بالفعل إلا في العلاقة ببنية متعينة من المواقع المتميزة اجتماعياً (بين أشياء أخرى بالفصائص الاجتماعية الشاظيها التي من خلالها تقدم نفسها للإدراك)، ولكن على العكس . فمن خلال الاستعدادات، التي هي متكيفة بالكامل إلى هذه الدرجة أو تلك مع المواقع يتحقق هذا الإمكان أو ذلك من الإمكانات المغروسة في المواقع. سبيل المثال إذا بدا أن من المستحيل فهم الفروق التي تفصل دمسرح العمل الفني» والمسرح الحر» انطلاقاً من اختلافات التطبع بين مؤسسي المسرحين وحدها — لوبنه بو ابن

<sup>(</sup>٢٧) بين محددات الاستعدادات ينبغى أن يؤخذ فى الحسبان بالإضافة إلى موقع العائلة المحدد بطريقة تواققية وتعاقبية (المنحني)، الموقع داخل العائلة نفسها (أولوية الترتيب من حيث الكبر والصحل) باعتبارها مجالاً

<sup>(</sup>٧٧) يتم تعريف الواقعية من النامية الموهرية لدى كوربية بالرغية في تمنوير دالشائع البتنل والمديث، وكما طالب شانظاري الفنان بحق تعثيل العالم الماصر تعثيلاً يقوم على الصدق

Cf. P. Martino, le Roman réaliste sous le second Empire, op. cit., p. 72 - 78 . ب . مارتينو الرواية الواقعية أثناء الإمبولطورية الثانية مصدر سابق .

أحد البورجوازيين الباريسيين والمتعلم نسيبا وإنطوان البورجوازي المنغير الإقليمي الذي علم نفسه بنفسه - فإنه يبدو على نفس الدرجة من الاستحالة فهمهما انطلاقاً من المواقع البنبوية المؤسستان وحدها : فإذا بدا في النشأة على الأقل أنهما تعدان إنتاج التضاد بين استعدادات المؤسسين فذلك لأنهما تحقيق واقعى أثناء حالة للمجال تتميز بالتضاد بين الرمزية الأكثر اتصافا بالطابع البورجوازي – في المحل الأول بسبب السمات الميزة للمدافعين عنها - والطبيعية الأكثر اتصافاً بالطابع البورجوازي الصغير . وكان انطوان الذي يتم تعريفه مثل سائر الطبيعيين ومعهم سندهم النظري من زاوية الوقوف ضد المسرح البورجوازي بقترح تحويلاً نسقياً للإخراج، وثورة نوعية ترتكن على حزب متماسك : إعطاء الامتياز الوسط بالنسبة إلى الشخصيات، والسياق المحدد بالنسبة إلى النص المحدد، فهو يجعل من المنظر «عالماً متسقاً ومكتملاً في ذاته يحكمه المخرج منفرداً»(٣٢). وعلى النقيض عؤدي التوجيه «المشوش المُصب» عند أونيه بو الذي يحدد موقعه بالنسبة إلى المسرح البورجوازي وكذلك بالنسبة إلى تجديدات أنطوان إلى عروض وتمثيلات ومنفت بأنها مخليط من الابتكار المرهف ومن ترك الأمور على حالها»، ولأنها منبثقة عن مشروع «بيماجوجي تارة ونخبوي تارة أخرى» فقد حشدت جمهوراً بلتقي فيه الفوضوبون مع المتصوفة(٧٤). بإيجاز بلزم وجين معين ليتلقى التضاديين الاستعدادات تعريفه بالكامل، أي خصوصيت التاريخية التامة : فهناك يأخذ شكل نسق من التضادات التي توجد في كل مكان، بين الجرائد وألوان النقد المحبدة لهذا أو ذاك، بين المؤلفين الذين تمثل مسرحياتهم ويين مضامين الأعمال، مع «شريحة الحياة» من جانب، وهي التي تقترب بواسطة بعض سماتها من الفويفيل، ومن جانب أخر الأبحاث البقيقة التي تلهمها فكرة العمل ذي الدرجات المتعددة التي دعا إليها مالارميه ، ويسمح كل شيء بأن نفترض كما توحي تلك الحالة أن ثقل الاستعدادات ومن ثم القوة التفسيرية «للأصل الاجتماعي» يكون كبيراً على وجه الخصوص حينما يتعلق الأمر بموقع في حالة النشوء مايزال في طور الإعداد أكثر من أن يكون ناجزاً راسخاً، ومن ثم قادر على فرض معاييره الخاصة على شاغليه. كما يسمح كل شيء أن نفترض على نحو أعم أن الحرية المتروكة للاستعدادات تتفاوت تبعاً لمالة المجال (وعلى الأخص تبعاً لاستقلاله الذاتي)، وتبعاً للموقع المحتل داخل المجال، وتبعا لدرجة اكتساب الركن الناظر له طايم المؤسسة . .

<sup>(73)</sup> B. Dort, in Histoire littéraire de la Prance, op. cit., p. 617,

ب . يور في التاريخ الأبني أقرضنا مصدر سابق .

<sup>. (</sup>Ys) المصدر السابق ، ونرى كيف أن الأوساف المنسوية إلى عمل لهنيه بو تميز الاتجاهات «اللا متغيرة» نسبياً إنتظام أصحاب الامتبارات

وإذا لم يكن من المستطاع استنباط المواقف من الاستعدادات فلن يكين مستطاعاً بالأولى ربطها مباشرج بالمواقع. وهكذا فإن هوية الموقع أن تطابقه وعلى الأخص بالسلب، لا تكفى لتأسيس مجموعة أدبية أو فنية، حتى إذا مالت إلى تحبيد أنواع التقارب والمبادلة. لا تكفى لتأسيس مجموعة أدبية أو فنية، حتى إذا مالت إلى تحبيد أنواع التقارب والمبادلة. ومرى ذلك جلياً في حالة أنصار الفن للفن، الذين كانت كما أوضح كاساني (٢٥) تربطهم صلات التقدير والتعاطف: جوتييه يستقبل في حفلات عشاء الخميس فلوبير وتيوبور دى بانفيل، والأخوين جونكور وبودلير، كما أن صلة التجانس بين فلوبير وبودلير ترجع إلى مايشبه التواقت في البدايات والملاحقات القضائية، وكانت تربط الأخوين جونكور وفلوبير وبودلير صديقين قديمين جداً. أما لوي مينار الذي كان صديقاً حميماً لبودلير وبانقيل وليكونت دى ليل فقد أصبح من المقربين لرينان، وكان باربى وأورفيي من للدافعين شديدى وليكونت دى ليل فقد أصبح من المقربين لرينان، وكان باربى وأورفيي من للدافعين شديدى الحماس عن بودلير. فتتأثير المجال إذن يعيل إلى خلق الشروط الملائمة التقارب بين شاغلي المواقع المتطابقة أو المتجاورة في الحيز الموضوعي، ولكنه لا يكفي لتحديد التجمع في سلك كيان موحد أو هيئة وهو شرط ظهور تأثير التضامن الذي أفادت منه المجموعات الأدبية والفنية الأكثر شهرة مكاسب رمزية هائلة، وصولاً إلى الانقطاعات الصارخة إلى هذه الدرجة أو تكال التي وضعت نهاية له.

### تكون المجموعات وانحلالها

على حين أن شاغلى المواقع المسيطرة اقتصادياً على وجه الخصوص مثل المسرح البرجوبازى يكونون شديدى التجانس، فإن مواقع الطليعة التي تتحدد بطريقة سلبية على وجه الخصوص، بواسطة التضاد مع المواقع المسيطرة، تستقبل طوال فترة من الزمان في طبد التراكم الأولى لرأس المال الرمزي، كتاباً وفناذين شديدى الاختلاف من حيث أصوالهم واستعدادتهم، كما تتجه مصالحهم التى التقت في لحظة ما إلى التباعد بعد ذلك(٧٦) وتتجه تلك الحلقات الضيقة المعزولة الخاضعة للسيطرة التي يتضاعف تماسكها السلبي بواسطة تضامن عاطفي كثيف ، قد تركز غالباً في الإلتصاق بزعيم ما، نحو الدخول في أردة عن طريق مفارقة واضحة، حينما تحقق الاعتراف بنيفسها . فالمكاسب الرمزية لهذا الاعتراف تذهب غالباً إلى عدد معفير إن لم يكن إلى فرد واحد، مما يضعف القوى السلبية

<sup>(75)</sup> A. Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art , op. eit p. 103 - 134 . . كاساني ، نظرية الفن اللفن مصدر سابق . (٧٥)

للتماسك: فالقوارق في الموقع داخل المجموعة وعلى الأخص القوارق الاجتماعية والدراسية التي سمحت الوحدة حول المعارضة في البدايات الأولى بتجاوزها والارتفاع فوقها، تعود إلى ترجمة نفسها في اشتراك غير متساو في أرياح رأس المال الرمزى المتراكم . وتلك تجربة مؤلة بالأحرى للمؤسسين الأول المجهولين عندما يرون التكريس والنجاح يجذب جيلاً جيداً من الأنصار مختلفين جداً عن الأولين في استعداداتهم ولكنهم يحصلون أحياناً على حصة من الأوباح الموزعة أعلى من المساهمين الأوائل.

ويجد هذا النموذج لعملية تأسيس وانحلال مجموعات الطليعة التي وصلت إلى مستوى الاعتراف والتكريس توضيحاً نموذجياً في تاريخ الانطباعيين(٧٧) وكذلك في الانفصال التدريجي بين الرمزيين وأنصار نزعة التدهور. فأنصار نزعة التدهور والرمزيون المنتمون إلى نفس الموقع، الذي لا يكاد يتميز، داخل المجال، والمحدون بواسطة نفس التعارض مع النزعة الطبيعية وأنصار البارناس بعد استبعاد القائدين فيرلين ومالاراميه قد تباعدوا بمقدار ما حققها الوجود الاجتماعي الكامل. فالرمزيون المنحدرون من أوساط أعلى مرتبة (أي من البورجوازية المتوسطة والكبيرة ومن النبلاء) والمالكون لرأس مال اجتماعي مهم يتعارضون مم أنصار نزعة التدهور المنحدرين في الأغلب من عائلات حرفية ويكادون أن يكونوا محرومين من رأس المال التعليمي، مثل تعارض الصالون (لقاءات مالاراميه أيام الأربعاء) مع المقهى، والضفة اليمني مع الضفة اليسري ومع البوهيمية . أما على المستوى الجمالي فالتعارض بينهما مثل تعارض النزعة الهرمسية L'hermétisme (نزعة السيمياء السحرية المتواترة عن صحائف الأقدمين المضنون بها على غير أهلها . والهرمسة نسبة لا إلى الإله اليوبناني هرمس بل إلى الآراء الصوفية المذكورة في الرسائل الهرمسية المؤلفة في العصر الهلنستي وهي منسوية إلى حكيم أسطوري اسمه هرمس تريسم جيستوس، Hermes Trismegistos وهي تناقش فكرة الخير الأعظم (الله) وصدور العالم عنه (نظرية الفيض) وفكرة الفداء ونهاية العالم والأخروبات) المرتكزة على نظرية مصرح بها وقطيعة حاسمة مع كل الأشكال القنيمة، مع «الوضوح» و«البساطة» المرتكزين على الحس السليم والسذاجة، وفي السياسة كان الرمزيون يصطنعون عدم الاكتراث والتشاؤم وإكن دون استبعاد بعض ومضات الراديكالية الفوضوية على حين كان أنصار نزعة التدهور تقدمين

W) انظر بين دراسات كثيرة للحالة ، م روجرز M. ROGERS مجموعة باتينيل . مبدع الإنطباعية . (بالإنجايزية) (V2) (A. Altiprolles Group: Creators of Impressionism Autonomous Groups, vol. XIV n 3-4, 1959 (والإنجايزية) (V3) (A. C. Albrecht, J.H Barnett et M. Griff (6d) . The Sociology of Art and literature, New York, Prager Publishers, 1970, P. 194-220

### أو بالأحرى إصلاحيين(٧٨).

ومن الواضح أن تأثير التعارض بين المدرستين – الذي سوف يتدعم بمقدار ما تتقدم عملية إضفاء طابع المؤسسة الضرورية لتشكيل مجموعة أدبية حقيقية، أي أداة التراكم رأس المال الرمزي وتركيزه (مع تبنى اسم، وإعداد بيانات وبرامج، واستهلال طقوس رأس المال الرمزي وتركيزه (مع تبنى اسم، وإعداد بيانات وبرامج، واستهلال طقوس الانتماء مثل اللقامات المنتظمة) – يتجه نحو مضاعفة الاختلافات الأولى بتكريسها : فرلين احتنى بالسذاجة (كما وضع شانظوري «الإخلاص في الفن» مقابل الفن للفن)، على حين كان نوق فيرلين في الإخلاص والبساطة يسهم بلا شك في دفع مالارميه نحو هرمسية والغز في الاشعره ، ولتقديم دليل حاسم على تأثير الاستعدادات، فقد كان أنصار نزعة التدور الاكثر البيتوانية هم الذين التقوا حول الرمزيين (البير أورييه المتحور الأكثر اميتازاً من الناحية الاجتماعية هم الذين التقوا حول الرمزيين (البير أورييه اقتراباً من أنصار نزعة التدمور بواسطة أصلهم الاجتماعي، مثل رينيه جيل الأوال وأجالبير Alplbert مم المستبعدون من المجموعة الرمزية، وقد استبعد جيل من أجل إيمانه بالتقدم، وأجالبير – الذي انتهى به المطاف روائياً واقعياً – لأن أعماله لم يحكم لها بأنها غامضة بما يكغى. (٢٧) إن التضاد بين مالارميه وفيراين هو الشكل النمونجي نقسيم تشكل تدريجياً وتأكد بوضوح شيئاً فشيئاً خلال القرن التاسع عشر إنه ذلك التقسيم الذي نشا بين وتأكد بوضوح شيئاً فشيئاً خلال القرن التاسع عشر إنه ذلك التقسيم الذي نشا بين

<sup>(</sup>۷۷) لم يهدف أنصار نزعة الندهور إلى محو للأشى وكانوا يوصون بإصلاحات لا غنى عنها يتم تحقيقها وقق منهج ومع مراعاة المرص. أما الرمزيون على الكس فكانوا لا يريدون الاحتفاظ بشىء من الاستقدامات القديمة ويطمعون إلى أن يخلفوا من كل قطعة نمطأ جديراً الثميير :

E. Reynaud, La Mélée symboliste 1, Paris, la Renaissance du livre 1918 . p. 118 Citépar J. Jurt, Symbolistes et Décadents, deux groupes littéraires parallèles, ronéotypé, 1982 . P. 10

رينو: المركة الرمزية ١ ، من چيه جيرت، الرمزيون وأنصار نزعة التدهور مجموعتان أمبيتان متوازيتان التشديد لي .

ومن المعروف عائقة التجانس التى تربط ممثلى الشعر الشاب أنصار نزعة التدهور اكثر من الرمزيين بالفرضويين النون استعمل التجارى، وقد نشر غيرلين في النين استعمل سنهم التجارى، وقد نشر غيرلين في مجالة النين استعمل سنهم التجارى، وقد نشر غيرلين في مجالة تصعير التمهور Le Décadent وقصيدة في تمجيد أويز ميشيلية كا كرب لها لوران تاياد Trillinde معنونة : أخت القنراء المطلبة . (Co. J. Hort, "Decadence of postic. A propos d'un poème de Laurent Trillinde . Pranzibisich houte, n 4, 1984, p. 371 - 382)

جيرت - نزعة التدهور والشعر بخصوص قصيدة للوران تاياد الفرنسية اليوم (بالألمانية) عدد ٤ ، ١٩٨٤، ص ٢٧١ - ٢٨٢ .

<sup>(79)</sup> Cf. R. Ponton, Le Champ littéraire en France de 1865 á 1905, op.

بويتين ، المجال الألبي في فرنسا من ١٨٦٥ إلى ١٩٠٥ . . 924 - 248 ap. cit, p. 248 ويطيع تطور المسوعة السيوالية نحر إدار (CC. J.P. Bertrand, السيوالية نحر إدار المختلف المساوية المتعاد أن إيعاد الحالات للتطرفة المنطق نفسها (Cr. J.P. Bertrand, المتعادة المتعا

الكاتب المحترف المحكوم عليه بواسطة مشروعه بأن يحيا حياة مرتبة منتظمة شبه بورجوازية، والكاتب المولع بالأدب، الهاوى البورجوازي، الذي تكون الكتابة بالنسبة إليه قطماً للوقت أو هراية، أو البوهيمى الغريب التعس الذي يستمد معيشته من كل المهن الصغيرة التي يتيحها النشر والتعليم والصحافة، ويتأسس التضاد في الأعمال داخل تصاد يتعلق بأساليب الحياة يعبر عنها ويضاعفها رمزياً. أما الكتاب المحترفين - بالقطيعة مع العالم البورجوازي وقيمه - وفي مقدمتهم أنصار الفن الفن، فإنهم يقطعون صلتهم أيضاً بألف طريقة بالبوهيمية وانعاءاتها وانعدام تماسكها واختلال نظامها الذي لا يتمشى مع أي إنتاج منتظم ، وينبغي أن نستشهد بالأخوين جونكور: «ما من إيداع إلا في الصمت، في إغفاء حركة الأشياء والأحداث حولك. إن الانفعالات ليست مارشة لأن ومن استجماع الحواس مثل استجماع أصحاب الحوانيت لاكتشاف ماهو ضخم مضطرب ومن استجماع الحواس مثل استجماع أصحاب الحوانيت لاكتشاف ماهو ضخم مضطرب مرجع مثير للعواطف ... إن الذين يستنفون طاقتهم في الانفعال وفي الحركة العصبية أن مرجع مثير للعواطف ... إن الذين يستنفون طاقتهم في الانفعال وفي الحركة العصبية أن ميوجه مثير للعاطف ... إن الذين يستنفون طاقتهم في الانفعال وفي الحركة العصبية أن مربط الماس التناحرات السياسية بالمعنى الدقيق (بوايس العكس) التي تجلت على وجه الدمس مناسبة الكهبوية (١٨).

وتفسر المواجهة طوال حياة بأتملها بين المواقع والاستعدادات، بين الجهد للرمسول إلى المنصب (المركز) وضرورة التدريب على المنصب، بالإضافة إلى أنواع التكيف المتعاقبة التى نتجه إلى إرجاع الأفراد المزاحين عن أماكنهم إلى «محلهم الطبيعي» ، في نهاية سلسلة من ندامات الإلتزام بالقواعد، التناظر الملاحظ على نحو منتظم – إلى أخر مدى يصل إليه التحليل – بين المواقع وخصائص شاغليها . وعلى سبيل المثال فقى داخل الرواية الشعبية نفسها لتى تترك في أغلب الأحوال أكثر من أي نوع آخر من الروايات إلى الكتاب المنصديين من الطبقات الخاضعة للسيطرة وإلى النساء، فإن الطرائق المختلفة المتباعدة إلى المندس من الطبقات الخاضعة للسيطرة وإلى النساء، فإن الطرائق المختلفة المتباعدة إلى نفسها مرتبطة باختلافات اجتماعية وتطيعية. فالمعالجات من مسافة وكأنها محاكاة ساخرة (ومثلها بامتياز هر رواية فانتوماس Fantomas التى احتفى بها أبر لينير) هي تخصص الكتاب الاكثر امتيازاً من ناحية الثراء (م.)

<sup>(80)</sup> E et J. de Goncourt, Journal, cité par Cassagne, La théorie de l'art pour l'art ..., op. cit., p. 308.
(81) Cf. P.Lidsky, les Ecrivains contre la Commune. Paris. Masnero. 1970. P. 26., 27.

ليسكى الكُتاب شد الكرميونة .

جانب مؤلفي البوليفار الخاصعين مباشرة لإملاء الذوق البورجوازي المالي، كان الكتاب المنصون من الطبقات الشعبية أو من البورجوازية الصغيرة ضئيلي التمثيل إلى درجة كبيرة على حين أنهم كانوا ممثلين بدرجة بارزة في الفويفيل الذي كان بوصفه نوعاً كيميدياً قد أفسح مكاناً أكبر التأثيرات الساقة المشاهد الغريبة الهزاية أو الشائكة بالنسبة إلى نوع من الحرية نصف النقدية حيث يقدم المؤلفون الذين يمارسون النوعين معاً البوليفار والفويفيل سمات مميزة وسيطة بين مؤلفي هذين النوعين "أ"). وبإيجاز فإن التطابق المدهش في هذا العالم الذي يرغب في التحرر من كل تحديد ومن كل قسركان بقيقاً بين ميول العناصر الفاعلة والمتطلبات المغرسة في المؤلفة التي تحتلها ، وهذا الإنسجام المؤسس اجتماعياً ملائم الشجيع وهم غياب كل تحديد اجتماعي .

### تعالى المؤسسة

إذا كان تاريخ الفن أو الأدب، مثل تاريخ الفلسفة ويمعنى آخر مثل تاريخ العلوم نفسها، 
يستطيع أن يتخذ مظاهر تطور داخلى على نحو صارم، حيث يبدو كل نسق من انساق 
التمثيل المستقلة هذه كانه يتطور وفقاً لديناميته الخاصة مستقلاً عن فعل الفنانين والكتاب 
والفلاسفة أو العلماء، فإن كل قادم جديد ، يجب عليه أن يحسب حساب النظام القائم 
داخل للجال، وقاعدة اللهمية المعايثة في اللعبة، فمعرفة هذه القاعدة والاعتراف بها 
(الإيمان الجماعي بها oliusi) مغروضان ضمنياً على كل الذين يدخلون اللعبة ، فالدافع أو 
الاتشاع التعبيري الذي يعطى للبحث مقصده واتجاهه السلبي في الأغلب، يجب أن يأخذ 
في حسابه حيز المكتات وهو نوع من «الشفرة النوعية» أو التقنين النوعي، يتعلق بالقانون 
ولاتصال في أن معاً، وتشكل معرفتها والاعتراف بها الحق الفعلى الدخول في المجال . 
وعلى غرار اللغة فإن هذه الشفرة (أو هذا التقنين) تشكل في أن معاً وقابة بواسطة 
إمكانات الابتكار اللا متناهية التي تتيمها، وتلك الشفرة تعمل بوصفها نسعاً قد تحدد 
مرضمه وزمانة تاريخياً – من مخططات الإداراك والتقييم والتعبير التي تقدم تعريفاً

<sup>(82)</sup> Cf. A.M. Thiesse, "Les infortunes littéraires. Carrières des romamciers populaires à la Belle Equque " Actes de la recherche en sciences sociales, n. 60, 1985, p. 31 - 46.

أ. م . تبيس النكبات الأدبية - مهن الروائيين الشعبيين في العصر الجميل .

<sup>(83)</sup> Cf. R. Ponton, Le Champ Littéraire en France de 1865 à 1905, op. cit, p. 80 - 82.

الشروط الاجتماعية للإمكان، ويفعة واحدة، لحدود إنتاج وتداول الأعمال الثقافية، والتى توجد في أن معاً في <u>حالة المؤموع</u> داخل البنى المقوَّمة للمجال، وفي <u>الحالة المندمجة</u> داخل البنى العقلية والاستعدادات المقوِّمة للتطبيم .

وفى العلاقة بين الدافع التعييري حيث تعبر الاستعدادات والمصالح الكامنة في المؤقع عن نفسها، وبين هذه الشفرة النوعية وعلى الأخص عالم الأشياء التي يتعين قولها وفعلها، والمشاكل المفروضة والمطروحة للمناقشة، يتم تعريف المصالح النوعية (الموسيقية والفلسفية والعلمية على وجه التحديد ، النج) .

مِما ينسب أحياناً إلى تأثير «المرضة» أي القصد المتعمد في بؤرة الاهتمام هو في الواقع نتاج منطق المنافسة الذي يدفع الذين في الحلبة والذين يريدون أن يكونوا فيها يوعي أو يغير وعي نحو نفس الموضوعات وما يناسب نفس الموضوعات، وهذا النسق المؤسس في أن معاً داخل الأشياء (وثائق وأدوات وكتابات موسيقية ولوحات الم) وفي الهيئات (معارف وتقنيات ومهارات) يقدم نفسه باعتباره واقعاً متعالياً على كل الأفعال الخاصة والظرفية التي تستهدفه : وهو يعطى مظاهر دعامة للنزعة الأفلاطونية المعلنة أو المقتعة عند أمثال هوسرل أو مينونج، (هو يربط بين القصد والموضوع وأكثر أعماله سبكولوجية) الذين ينتوون تأسيس النشاط الفلسفي يحصر المعنى على عدم قابلية محتويات الوعى (moémes) للاختزال إلى أضعال وعى (noéses)، وعدم قابلية العدد للاختزال إلى عمليات حساب (سيكواوجية)، أو عند أمثال كارل بوير وأخرين غيره الذين وكلون الاستقلال الذاتي لعالم الأفكار وسيرورته وصيرورته بالنسبة إلى النوات العارفة (٨٤) . وفي المقيقة، فعلى الرغم من أن التراث الثقافي الذي يوجد في المالة المادية والحالة المندمجة (في شكل تطبع يعمل باعتباره نوعاً من المتعالى التاريخي) له قوانينه الماصمة المتعالية فوق وعي الأفراد وإرادتهم، إلا أنه لا يوجد ولا يبقى بالفعل (أي بوصفه فعًالاً) إلا داخل ويواسطة الصراعات التي تكون مجالات الإنتاج الثقافي (المجال الفني .. الخ) مجازً لها، أي بواسطة ومن أجل عناصر فاعلة مهيأة وقادرة على أن تضمن له تنشيطاً متصلاً لفاعليته .

وهكذا فإن هذا «العالم الثالث» الذي ليس فيزيقياً ولا نفسياً والذي اعتقد هوسرل

<sup>(</sup>٨٤) انظر بين آخرين كارل بوير الموقة الموضوعية منهج تطورى : K. Puapper, Objective Knowledge : on Evolutionary Approach Oxford, Oxford University Presss, 1972, spécialement chap 3.

وآخرون بعده أن يجعلوا منه الموضوع الخاص الفلسفة: مدين بوجوده ويقائه وراء كل الاستحواذات الفردية للمنافسة تفسها إلى الاستحواذ: قداخل ويواسطة المنافسة بين عناصر فاعلة لا تستطيع المشاركة في هذا الرأسمال الجماعي إلا بمقدار ما تدمجه عناصر فاعلة لا تستطيع المشاركة في هذا الرأسمال الجماعي إلا بمقدار ما تدمجه تقويم الديام المناصر الفاعلة بإعماله في إنتاجها وفي تقييم إنتاج آخرين من العناصر الفاعلة بإعماله في إنتاجها وفي تقييم إنتاج آخرين من العناصر الفاعلة)، يجد هذا النتاج التاريخ الجماعي نفسه، وهو المتعالى فوق كل عنصر فاعل لأنه باطن فيها جميعاً، مؤسساً في معيار اكل المارسات التي ترجع إليه ومن خلال الضوابط ومؤشرات التحكم المتقاطعة التي يجعلها كل واحد من الذين يستحونون عليه يضغط على كل الأخرين، فإن هذا العمل المنجز opus operatum بعدم أهمية الذي لم يعد نافذاً يؤكد ذاته على نحو متصل بوصفه طريقة العمل لحقية العمل بطاقة على كل المنتجين مشاره نفسه في كل لنتجين مصاره نفسه في كل لحفظة على كل المنتجين

ولا يتضمن العالم المتعالى للأعمال الثقافية في ذاته مبدأ تعاليه، كما لا يحوى فوق ذلك مبدأ صيرورته، حتى إذا أسهم في تشكيل بنية الأفكار والأفعال التي هي أساس تحويك، فيناه (المنطقية والجمالية ،، الخ) تستطيع فرض نفسها على كل الذين يدخلون اللعبة التي يكون هو نتاجها وأدائها ورهانها، دون تفاد بسبب ذلك للفمل التحويلي الذي لابد أن تنتجه الأعمال والأفكار نفسها التي تحددها تلك البني، ولا يكون ذلك إلا بتأثير الإعمال الذي لا يمكن نشائ إلى عملية تنفيد محض .

ومعنى ذلك أنه حينمايتطق الأمر بقهم سيرورة مجال للإنتاج الثقافي، وما يحدث فيه، لا يمكن فصل الدافع التعبيرى (الذي يجد مبدأه في سيرورة المجال نفسها وفي الإيمان الجمعي باللعبة الأساسية التي تجعله ممكناً) عن المنطق النوعي للمجال، بكل الإمكانات الموضوعية التي يحملها في أحشائه، وكل ما يقسر الدافع التعبيرى ويمنحه الصلاحية في أن معاً لكي يتحول إلى حل نوعي. ففي هذا اللقاء بين موقف يطرح مشكلة -Problem كما يقدل بوبر، وعنصر فاعل مهياً للاعتراف بتلك المشكلة الموضوعية، وأن يجعل منها مهمته (ويمكن التفكير في المثال الذي حلله بانوفسكي عن مشكلة وردة الواجهة الغربية التي عهد بها سجر Situation إلى المعارين الذين اخترعوا الفن القولملي يتحدد الحل النوعي الناتج انطلاقاً من فن اختراع سبق اختراعه، أو بفضل اختراع فن جديد للتوعي الناتج الطلاقاً من فن اختراع سبق اختراعه، أو بفضل اختراع فن جديد للاختراع، إن التاريخ المحتمل المجال، ولكن كل

عنصر فاعل يصنع مستقبله الخالص مسهما بذلك فى صنع تاريخ المجال بتحقيق الإمكانات الكامنة المؤضوعية التي تتحد داخل العلاقة بين السلطات والمكتات المفروسة موضوعياً فى المجال .

ويبقى سؤال أخير لن يفوتنا طرحه، ماهو دور الحساب الواعى فى الاستراتيجيات الموضوعية التى تكشف عنها الملاحظة؟ تكفى قراءة الشهادات الأدبية والمراسلات واليوميات الحميمة وربما على وجه الخصوص الماقف الصريحة المتخذة من العالم الادبى بوصفه كذلك (مثل تلك التى يجمعها أوريه (Huret) للاقتناع بأنه لا توجد إجابة بسيطة، ويأن الوضوح وهو دائماً جزئى ما يزال شأتاً من شفون المهتم والسار داخل المجال ، وإنه يتفاوت إذن وفقاً للعناصر الفاعة ووفقاً للحظات، وإذا كان ينبغى مع ذلك الاستشهاد به إلى حد معين فذلك على وجه القصوص المرد الروح الشريرة التى هى خيار البراءة أو الكلبية، وعبر هذا الخيار تتم المخاطرة بإدخال الرؤى المتناحرة للمسراع اليومى فى المجال الكلبية وعبر هذا الخيار تتم المخاطرة بإدخال الرؤى المتناحرة للمسراع اليومى فى المجال الثقافي إلى التحليل وخاصة إلى القراء التى التعتد الكهنة المتمصدين الذي ينطبق على عظماء الماضى خاصة، وخيار «تيرسيي» Thersite الذي يتسلح بكل موارد «علم اجتماع» بلا أساس لإفقاد المنافسين الثقة باختزال مقاصدهم إلى مصالحهم «علم المتمرة» .

ويستهدف كل ما بذات من جهد هنا تدمير تلك المشاهدات في المراة في مبدأها . ولا تضحك لا تبك لا تكره كما كان يقول سبينوزا ولكن افهمه أو بطريقة أفضل ابحث عن الضرورة والسبب. ومعرفة النموزج تمكن من فهم كيف يمكن أن بحدث أن العناصر الفاعلة ومن ثم مؤلف هذا النص وقارئه، تكون على ما هي عليه وتفعل ما تفعله . وبعد التذكير بذلك أستطيع الآن الإجابة بواسطة مثال عن السؤال المطروح، ولكن مع مطالبة القارئ المجسد كل مصادر منهج التحليل الذي حاولت تقديمه لكي يكون قادراً على تطبيق القاعدة الإسبينوزية، وعلى أن يستبدل بالمتع المنحرفة الملتبسة دائماً والمتناوية في الأغلب للاحتفاء أو الذم المتم الأخرى الرؤية القائمة على الضرورة والمشرية بعض الشيء بالحزن.

فى ١٩١٠ عند تأسيس «المجلة الفرنسية الجديدة» التى نعرف المكان المسيطر الذى ستشفله فى المجال الثقافى ، كان أندريه جيد وفقاً لكاتب سيرته الشخصية «مزوباً بقرون استشعار للكشف عن السلاسل والشبكات أو بعبارة أفضل عن تلك المناطق التى يسوبها كثير من البيئات الصغرى، فكان يجب عليه الاستعانة العملية بكل ببلوماسيته واستعمال تقدير محسوب الجرعات لكى ويجعل من المجلة الفرنسية الجديدة مركزاً الجذب حول نواة ثابتة، من القيم المتنوعة ولكنها واحدة لا تقبل منازعة، ومحلاً للتماس بين مناطق تجهل كل منها الأخرى وتتجاهلها». إن مواد مجلة ما هي في آن معا معرض لرأس المال الرمزي است تصت تصرف المشروع وموقف سياسي بيني : وينبغي إنن «وجود بعض المساهمين الكبار مثل (بول كلوبيل Carco ومتي بول «Régnier» هزي دي رينييه Arnaud ، فرانسيس كاركو Carco وحتى بول فالميري) بالإضافة إلى مروجة من المشاركين موزعين بقدر الإمكان على اتساع رقعة الشمرنج السباسة الأدبية» (إنه كاتب السيرة المشخصية الذي يتكلم هنا دائماً) بهدف تقادى الميل الشديد ناحية هذا الاتجاه أو ذاك، حتى لا تكون المجلة معرضة للشبهات : فقد استقبلت «بسرور» ثارث ترانيم لكوديل اعتبرت جديرة «بالترحيب الشديد» لأن المجلة كانت قد خاطرت بالسير في إنجاء النقد والنزعة المعيارية والنزعة المقاية، كما قدم ميشيل آرش 1874 ميل ميرة طفيقاً إلى اليسار» لبيجي Péguy (شارل بييربيجي ١٨٧٢ - ١٨٧٨ مناور وكاتب نو نزعة متصوفة إنسانية وطنية)، وكان يلزم كذاك ثقل مضاد سيقدمه فرنسيس جام edmand ولهلم جرا (هما).

إن تجميع مؤلفين ثم في الممل الثاني تجميع نصوص لعمل مجلة أدبية له كما نرى مبدأه المق في استراتيجيات اجتماعية قريبة من تلك التي تسود تأسيس همالون أو حركة، حتى إذا أخذت في حسابها بين معايير أخرى رأس المال الأدبى بالمعنى الدقيق الكتاب المتحدين . والمبدأ التوصيدي التوليدي لهذه الاستراتيجيات نفسها ليس شيئاً يشبه الحساب الكليي لمصرفي يقامر برأس المال الرمزي (حتى إذا كان أندريه جيد كذلك موضوعياً) بل الكليي مصرفي يقامر برأس المال الرمزي (حتى إذا كان أندريه جيد كذلك موضوعياً) بل وهذه المجموعة أو هذه الشبكة التي تشكلت من قبل تضم إليها متعاونين منتظمين إلى هذه الديجة أو تلك، لتحدد بوجه خاص مواد الأعداد الأولى . وتلك المواد تتجه إلى ممارسة وظيفتها بواسطة مما تمثله اي بواسطة قدر من المكانة الأدبية بالمغنى الدقيق، بالإضافة إلى خط سياسي ديني معين، باعتبارها محلاً للحشد أو للصد أو على أي حال باعتبارها معلماً من ممالم صراعات التصنيف التي يكون كل مجال محلاً لها . وفي حالة المجلة الفرنسية الميديدة لم يكن المبدأ الترحيدي إلا الاستعدادات التي تهيء شغل موقع متوسط ومركزي بين «الصالونات» والجامعة، أي بين «الاستقامة» التي تقميا شغر وحس النميز البورجوازي الموالون» كما تتفصل عن «الكتاب الذين يهغفن إلى النجاح»، وحس النميز البورجوازي

<sup>(85)</sup> Cf. A Anglès, André Gide et le Premier Groupe de la "Nouvelle Revue Prançaise" op. cit. p. 163 - 165 أ . آنجليس : أشريه جيد والمجموعة الأولى للمجلة الفرنسية الجديدة . (٨٥)

الذى يبتعد عن النزعة العقلية الثقافية كما يبتعد عن النزعة الإنسانية ذات الأربع «الجماعى المحلى» لدى كتاب أسرفت المدرسة أن الكلية فى طبعهم بطابعها (مثل خريجى المعلمين العليا).

وساتخلى عن استخلاص الدرس من هذا التاريخ فليس فيه شيء من هذا ، وساتخفى بأن أسجل مرة ثانية كم هي مفتعلة وعقيمة أي خادعة تلك المحاولات التي تستخلص من النصوص ومن النصوص وحدها الميدأ التوحيدي لمجاميع الأعمال والمؤلفين التي تشكلت على هذا اللحو، أو ما هو أسوأ الإتساق النظري المقاصد المغروسة في اداب السلوك الاجتماعي وهو مفهوم بتُحدُ طابِم المذهب ينسبه التاريخ إليها .

### التفكيك فير الوريج للخيال القصص

لقد اعتقدت طويلاً بالنسبة إلى اكتساب الوعى بمنطق اللعبة بوصفها كذلك، وبالإيمان الجمعى بها بوصفه أساسها أن ذلك الاكتساب للوعى ظل مستبعداً على نحو ما بحكم تعريفه نظراً لأن ذلك الوضوح يجعل من المشروع الأدبى أو الفنى تعمية كلبية أو مزايدة تعريفه نظراً لأن ذلك الوضوح يجعل من المشروع الأدبى أو الفنى تعمية كلبية أو مزايدة شديدة واعية . وظل الأمر كذلك حتى قرأت نصاً لمالارميه يعبر جيداً، وإن يكن بطريقة شديدة الفصوص، عن الحقيقة المؤسوعية الأدب بوصفه خيالاً قصصياً مؤسساً في الاعتقاد المجمى، وعن حقنا في إنقاذ اللذة الأدبية إزاء وضد كل نوع من إضفاء المؤسوعية :

نحن نعرف بوصفنا أسرى صيغة مطلقة أنه بكل تتكيد لا يوجد إلا ماهو موجود. وقوراً نتجنب الفخ مع ذلك متندعين بثى حجة. وسنتهم عدم تماسكنا الذى ينفى اللذة التى نريد المصول عليها : ففى الماوراء يوجد الفاعل والمحرك كما كنت ساقول لو لم أكن عازفاً عن أن أقوم على رؤوس الأشبهاد بالتفكيك غير الورع للخيال القصمسي ويالتالى للكلية الأدبية، لكى أعرض الجزء الأساسي ولا شيء آخر . ولكنني أحترم ما يُقذف به من صواعق عبر الحيلة إلى أعال محظورة.. فالوعى يحتاج عندنا إلى ما ينفجر في هذا العلو .

> وما جدوى ذلك؟. انه لعنة(<sup>(AV)</sup> .

وهكذا فلن يكون الجمال إلا قصة خيالية محكوماً عليه أن يواصل القيام بذلك الدور في

<sup>(87)</sup> S. Mallarmé, "La musique et les lettres" curvres complètes, éd de H. Mondor et G. Jean - Aubry, Paris, Gallimard, coll. "Bibliotheque de la Pléisale", 1970, p. 647 . . قالارمنية للويسيقي والآماب ، من الأعمال الكاملة .

مواجهة الإيمان الأفلاطوني بالجميل بوصفه ماهية أبدية، وهو نزعة صنمية خالصة يسلم بمقتضاها المدع بإسقاط داخل تعال وهمى لما تفتقده الحياة الأنبية في عالمنا الهابط، وريما لما تفتقده الحياة نفسها بكل إيجاز . وفي حالة الشعر الذي بلغ مرتبة الوعي بذاته لن يكتفي هذا الخيال بنسخ الطبيعة - وبورة الفصول على طريقة الموسيقي (الفاجنرية)، التي تحاكي عبر تناوب النصاعة والإعتام في تنفسها المتناوب سر التراجيديا الأصلية، تراجيدها موت الطبيعة ويعثها (٨٨) . فالشعر إذ بقطع صلته بالمحاكاة الموسيقية التي هي شيدة القرب من الأسطورة والطقس فإنه يهجر ما ينتمي إلى نظام الطبيعة ليضع نقسه بوعي في النظام الإنسائي بمعنى الكلمة «للمواضعة، التعسفية أو اعتباطية العلامة» كما سيقول سوسير، للاصطناع الإنساني أو الحيلة الإنسانية كما يقول مالارميه (٨١).

فالتخلي عن السحر الموسيقي هو لحظة حاسمة في هذا النوع من المحاولة النهائية، التي أرجئت مراراً والتي يشرع بواسطتها الشاعر «متأخراً في الحياة» ولكن بجسارة ديكارتيه (تطرح البديهيات للشك)، وفي أن يتحقق بنفسه كلية من الأزمة الفكرية مثلما ستمقق من أزمة أخرى اجتماعية، «تختيره»(٩٠)، وفي أن يخضع لشك جنري إيمانه بوجود الحروف : «أتوجد أشياء مثل الحروف؟»(١١) ، وفي نهاية «هذا النوع من الاستقصاء الذي ريما جرى تحاشيه في سلام باعتباره حافلاً بالخطر»، وهذا «التخلص» الجنري من كل المعتقدات الأدبية، ماذا يبقى؟ عشفور بالورع إزاء الحروف الأربعة والعشرين، الموروثة من «رميات نرد» متكررة بالإ نهاية لتاريخ معين، وولحرفة» وحس بلعبة الصروف، وتماثلاتها ينبغي ألا يخلط بينه وبين الحس باللعبة الأببية (فالشخصية الأدبية تستشعر ميلاً كبيراً للأمجاد القائمة والخاصة بالآداب)(٩٣) . أما بالنسبة للشاعر نفسه ، فمن غير المجدى أن يتسائل عما إذا كان فاعلاً أو فعلا (تأثيراً، انعكاساً)، وعما إذا كان الحد الفائق للطبيعة، الغاية الشعرية telos ، والنتيجة أو النهاية خارج الطبيعة (٩٢) أو ضد الطبيعة (باختلاف عن

<sup>(</sup>٨٨) تتركرنا بالأوركستراً حيث تتعاقب فجأة بعد تكرار العودة في الظل، ويعد جيشان مثقل بالهموم انتقاضة الضوم الإنفجارية المتضاعفة، مثل الإنشماعات القريبة اشروق النفار عالاراميه الأعمال الكاملة) . (S. Mallarmé, Œuvres Complètes, op. cit., p. 648, et aussi "Grands faits divers" ibid., p. 402) .

<sup>(</sup>A4) مالاراميه نفس الصدر . Wallarmé, ibid., p . 400 مالاراميه نفس الصدر .

<sup>(90)</sup> S . Mallarmé, ibid, p 645 :

<sup>(91)</sup> S. Mallarmé, op. cit., p. 648, et ausi, "Grands fairs divers" ibrid., p. 646

<sup>(92)</sup> S. Mallarmé, ibid., p. 405.

<sup>(93)</sup> S . Mallarmé, ibid, p. 573 - 574 .

الموسيقي) فذلك كله هو الشعر، نتاجاً لمبادرته، أو للقوة الكامنة في الحروف الإلهية، فهي «الوسيلة بل أكثر من ذلك للبداً».

وهذا لا هوت بالسلب، فالنقد الانعكاسي الذي يحدد بواسطته الشاعر لنفسه مذهبه ونطاقه يدمر المقدس الشعرى والأسطورة ذاتية التعمية عن خلق موضوع متعال، متجاوزه (11) على غرار الطبيعة ، ولكن الما وراء الملفي يظل الفاعل والمحرك للذة التي نريد أخذها بواسطة نوع من الصنمية الصاسمة (إذا كان مسموحاً باقتران الكلمتين) ، إنه باسم اللذة الأدبية، تلك «البهجة المثالية» (14) أسمى نتاج التسامي يكون المرء الحق في أن ينقد لعبة الحروف، بل كما سنرى اللعبة الأدبية نفسها نظراً لأن جاذبية عالية تشب جاذبية الفراغ (جاذبية الما وراء التي تواصل التأثير بوصفها غياباً ويوصفها «لاشيئا) تعطينا المق عند انتزاعه من أنفسنا بواسطة الملل إزاء الأشياء إذا انتصبت أمامنا صلبة متكاثرة في أن نفصل بينها تماماً إلى أن تتكس ثانية، وفي أن نفصلي عليها سطوعاً من خلال المكان الشاغر في احتفالات منعزلة وعند الطلب ، ويعلق مالارميه نفسه في حاشية مضافة . «وجهة النظر هذه هي فن صناعة الألعاب النارية بدرجة لا تقل عن كونها ميتافزيقا، واكنها العاب ذارية في على الفكر وعلى مثاله، وهي تجمل البهجة المثالية تتفتح (٨٠).

وكان ملارميه وهو قارئ للكس مولر Max Muller (فيلسوف لغوى) يعرف أن الآلهة ولمنت في الأغلب من خطأ في لغة منسية، ولم يكن ينتوى أن يستعيد للشاعر حقاً إلهياً وسلطة نبوية تحت عباءة اللغة الإنسانية المؤسسة من حيث المبدأ على تعال جديد. وعلى الرغم من أنه طرح كمصادرة (استخدم الكلمة) من مصادرات النفس الشعرى الجديد عقبقة أن رمية نرد أن تلفى المصادفة أبدا، وأن تحديه لشارات الوظيفة ذائمة المست(٩٩) يجعله يوفض أن يزين دبالزهور منبح، التقديس الشعرى (عبادة الشعر) وأن يستديم الإحلام الميتافيزيقية التقليد الجمالي العظيم، فهو لن يستطيع التخلي عن العكوف على المعاب بيرونية ( pyrrhoniens نسبة إلى بيرون الفيلسوف اليوناني و ٢٧٥ - ٢٧٥ ق ، م من المعاب برونية أن من العكوف على المحاب برونية أن تحجب بروعتها فراغ المساوات التي تتالق فيها . وهو لا يستطيع أن يتخص «من هذا الاجتباح المرهف بنوع لا السماوات التي تتالق فيها . وهو لا يستطيع أن يتخص «من هذا الاجتباح المرهف بنوع لا

<sup>(94)</sup> S. Mallarmé, ibid., p. 647.

<sup>(95) \$ .</sup> Mallarmé , lbid , p . 655 .

<sup>(98)</sup> S. Mallarmé OEuvres Complètes, op. cit., p. 648, et aussi "Grands faits divers" ibid., p. 655.

<sup>(99)</sup> S. Mallarmé, ibid , p . 646 .

يمكن تعريفه من التحدىء يدفعه إلى أن يطرح للتساؤل وجود الأدب والكاتب وحتى معنى رسالته، فبمعارضة هذا التأهب غير العادى بالبداهة المباشرة لهذا المقابل الجمالى للكرجيتو الديكارتى : نعم الأدب موجود، إنن أنا أستمتع به . ولكن أمن المكن الاكتفاء بالكامل ببرهان اللذة أو المتعة، الحس أو الإدراك الجمالى (aisthèsis) حتى إذا فهم أن الشعر يعطى نفسه معنى عن طريق إعطائه معنى للعالم حتى لو كان خياليا ((١٠٠٠) كما أن اللاحتفاء بوصفها للخيال نو الطابع الإرادى للاحتفالات في الوحدة، أليست محكوماً عليها بالاختفاء بوصفها خيالية، بمقدار ما يكن واضحاً أنها مرتبطة بإرادة الشروع في اللعب بالاطمات، أي بأن ينفم الإنسان لنفسه العملة الزائفة لحلمه.

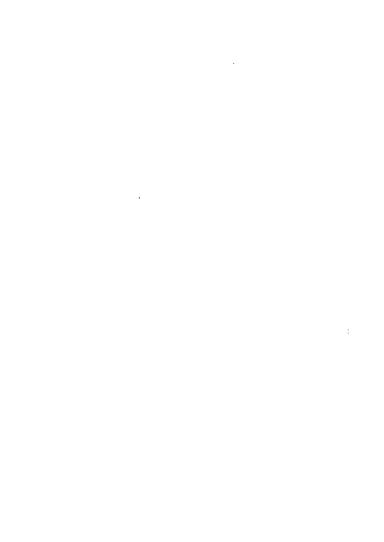
وإن استحضار كلمة مارسيل موس الشهيرة هو في محله تماماً على عكس ما يبدو فقى المحقيقة إن مالارميه لا ينسى بخلاف المعلقين عليه، كما يقول في بداية كلامه، أن الأرقة «اجتماعية» أيضاً. فهو يعرف أن اللاة المتوحدة النرجسية على نحو مبهم التي يريد إنقادها بكل قوة محكوم عليها أن تُدرك بوصفها وهما إذا لم تكن راسخة الجنور في الإيمان الجماعي باللعبة، وفي قيمة الرهانات التي هي في أن معاً شرط وبتاج لسيرورة «الآلية الأدبية». وهو يستنتج من ذلك أنه لكي ننقد اللذة التي لن ننالها إلا لأننا ونزيد أن ننالها » ولكي ننقذ الوهم الأقلاطوني الذي هو «عنصرها الفاعل» لا خيار أمامنا إلا أن ننحاز إلى جانب احترام وتبجيل بواسطة قصة متخيلة بقرار إرادي آخر إلى ذلك الخداع أو الاحتيال الذي لا مؤلف له والذي يضمع الصنم الهش خارج قبضة الوضوح النقدي. وهو إنا يريفض أن يقوم على رؤوس الأشهاد بالتفكيك غير الورع للقص الخيالي وبالتالي للزلية الاكي يعرض الجزء الرئيسي أن لا يعرض شيئا، فإنه اختار ألا يبسط هذا العدم المتعلق بالمبدأ إلا في صيغة الإنكار، أي في تلك الأشكال التي لا يفضي بها بما أنه لا توجد أمامه أي فرصة لأن يكون مفهوماً فهماً حقيقياً (١٠١)

فالحل الذي جاء به مالارميه للسؤال عن معرفة ما إذا كان ينبغي بسط - ويعنى ذلك في هذه الحالة فضع - الآليات المقومة للألعاب الاجتماعية المحاطة بتكير قدر من المكانة

<sup>(</sup>۱۰۰) في المقيقة ما هي الأداب إلا هذه الملاحقة العقلية على اعتبار أن الخطاب بهدف التحديد أن التأثير حيال ذاته يثبت أن المشهد يجيب عن تفهم متخيل، في الحقيقة بأمل أن يرى نفسه في تلك المرآة . (S. Mallarms, ibid p . فيه (888)

<sup>....)</sup> (١٠١) ولا يكفى القول أنه لم يستعمل أي شكل منها، أكثر من القول أنه لم يكن في خدمة تمجيد والإبداع» والملبدع» والتصوف الهيدجري القامش في الشعر بوصفه بحيا . ·

والأسرار مثل آليات الفن والأدب والعلم والقانون والفلسفة، والتي هي مستودعات القيم التي تُعتبر على نحو جمعى أشد القيم قداسة وشمولاً، هو حل أقل إرضاء من الطريقة التي طرح بها السؤال ، واتخاذ جانب المحافظة على سر الآلية الأدبية، أو عدم كشف الغطاء عنها إلا في أشد الأشكال احتجاباً وغموضاً هو حكم مسبق بأن كبار المطلعين الواصلين وحدهم هم القادرون على الوضوح البطولي وعلى السخاء المتعلق بالقرار الإرادي المسرورين لمواجهة «ألوان الاحتيال الشرعية» كما يقول اللغوى أوستن Austin نالأعال الكامية، في صمعيم حقيقتها ، ولاستدامة الإيمان بالقيم التي تقدم لها ألوان الخداع العظيمة ذات الطابع الإنساني على أقل تقدير تحية النفاق ، ضد التوقع الوهمي لضمان متعال ،



### ملحق

## تأثير المجال وأشكال النزعة المحافظة

يحمل كل إنتاج المثقفين المحافظين سمة العلاقة الموضوعية التي تربطهم بالمواقع الأخرى للمجال والتي تفرض نفسها عليهم من خلال الإشكالية النوعية المغروسة في صميم بنية المجال، الذي يمثلون لحظته السلبية (أو كما تقول الفيزياء لحظته المقاومة)، فليست لديهم قط المبادرة في طرح المشاكل في عالم ليس لديهم مايقولونه عنه، ولا يجدون فيه شيئًا يعيدون القول عنه، ولا يعيدون مناقشة التساؤلات التي قدمها الفكر النقدي الذي لا يكفون عن نقده، وفي المقيقة إن استراتيجياتهم النمونجية في الاستدلال والخطاب هي إعادة ترجمة مباشرة الوقع متناقض يتمين باستبعاد مزيوج، وهو موقع مرتبط في معظم المالات بمسار متقاطع: فائتهم في الأغلب منحدون من مواقع مسيطرة في مجال السلطة، فإن مثقفي اليمين هؤلاء مثل جوزيف شومبيتر وريمون آرون لن يعترف بهم «كمثقفين» من جانب مثقفي اليسار، إلا مقابل قلب مزدوج، يصلون به إلى مجال الانتاج الثقافي ويعبارة أدق إلى المواقع المسيطرة ماديا وإجتماعيا في هذا المجال الذي بشغل كما هو معروف موقعا خاضعا للسيطرة داخل مجال السلطة. بيد أنهم معرضون دائما لأن يروا أنفسهم مرفوضين، وحتى من جانب المسيطرين باعتبارهم «مثقفين» بدرجة تتجاوز الحد، ومن جانب المثقفين باعتبارهم شديدي العبودية النظام البورجوازي، لذلك فهم مضطرون النضال دون انقطاع على جبهتين، ويضعون في معارضة كل معسكر من المسكرين مايشاركون فيه المعسكر الآخر، فإزاء المسيطرين يقدمون أنفسهم باعتبارهم «مثقفين»، وفي حرصهم على أن يتميزوا عن كل أشكال الدرجة الأولى من نزعة المعاقظة يجب عليهم أن يجادلوا بدلا من أن يؤكدوا أو ينهالوا بالضربات، مهددين على هذا النحو بإدخال مسافة تحيط بها الشبهات بالنسبة إلى الالتصاق المباشر دون مناقشة بالنظام القائم، وقد يحدث أن يستفيدوا من تعودهم على النقد المثقف في نقد الايديولوجية قبل النقدية لنزعة المحافظة التلقائية وفي اعطاء دروسُ السياسيين باسم العلم السياسي.(١)

ولكن من ناحية أخرى لإقناع جمهور بورجوازى مهتد مقدما بأنه لا ينقص أفراده شىء يحسدون عليه حائزى الشرعية الثقافية، وبانهم يستطيعون الانتصار دون مشقة على أنصاف المهرة هؤلاء على الآقل فى الميادين التى يتفق السيطرون مع مماثليهم فى المجال

<sup>(</sup>١) تلاحظ نفس التأثيرات لموقع لاسند له كما رأينا في الجزء الأول القسل الثالث عند نقاد المسرح في الجرائد البورجوازية.

الثقافي على أن يرفضوا تركها لهم مثل الاقتصاد والسياسة، يجب عليهم فضلا عن ذلك أن يلجئوا إلى استراتيجيات تتآلف دائما على وجه التقريب من أن يديروا ضد المثقفين أسلحتهم الخاصة. أسلحة المنطق والنقد الاجتماعي على سبيل المثال، ومن أن يقولوا ماينبغي أن يقولوه إذا كانوا يعرفون معنى الكلام ومن أن يربوا إلى السخف واللامعقول براسطة التفسيرات المتسقة على نحو عنواني للعواقب النهائية، القضايا المتصارع عليها. وهم يعيلون بهذه الطريقة إلى تبرير أنفسهم في استعادة الأرض الأصلية للحقائق البسيطة عقليا وأسلوبيا بواسطة قبل نهائي، وإعطاء دروس في الواقعية السياسية والحس السليم.(٢)

وبما أنهم قد تم تعريفهم بواسطة رفض مزبرج، فقد وجب عليهم اللجوء على تحو متواقت أو متعاقب إلى استراتيجيتين متناقضتين: فينبغى عليهم أن يحاريوا النقد «المثقف» بإرجاعه إلى تعبيره الاكثر بساطة مما يعرضهم دون انقطاع الوضوح التبسيطى لمن يقوم بالشرح المبتدل. ولكن يجب عليهم أيضا خضية أن يفقديا كل قوة نوعية أن يبديل أنهم قامرون بوصفهم «مثقفين» على الرد على نقد المثقفين وأن نوقهم في الوضوح والبساطة حتى إذا كان مستلهما من شكل من أشكال نزعة عداء المثقفين هو من آثار اختيار ثقافي عقلاني حر. ولائهم هم أنفسهم ويحكم موقعهم ويحكم مسارهم محل لمقاصد سياسية متعارضة ومتناقضة فهم يستطيعون إتخاذ موقف من كل موقف سياسي يكخذ انطلاقا من موقع آخر لائمين اليسار لأنه لا يمثلك اتساق وصرامة اليمين ولائمين اليمين لافتقاده الذكاء المتسامر السار.

وبنتيجة لنزوعهم والقدرتهم على تغيير نقطة الملاحظة وفقا للموضوع الملاحظ، وعلى التبنى المتعاقب أو المنفصل لكل وجهات النظر التي يمكن إنطائقا منها لكل وجهة نظر من وجهات النظر المعبر عنها بالفعل أن تتجسد موضوعيا، ومن ثم أن تفهم بوصفها كذلك (باستثناء وجهة النظر المتألقة التي هي وجهة نظرهم) فهم يبرعون بامتياز في استخدام سجالي لمظاهر الموضوعية، التي يطابق بينها وبين نوع من النزعة الحيادية التي تتظاهر بعدم المحكم لصالح اليمين واليسار بأن ترد إلى كل منهما الصورة التي يمتلكها الآخر عنه أن التي يجب أن يمتلكه، الآن وهم يستنفدون جهدهم على هذا النحو في محاولة توحيد المثقف ورجل الفعل، العالم والسياسي، مع المجازئة بالأ يكونوا ابدا لا مؤلاء ولا أولئك، وأن يكونوا وان يحسوا بانفسهم غرباء وموضعا للشبهة بالنسبة الطرفين المتنازعين.

<sup>(</sup>Y) والمثال النمونجي الثابت هو أن المسرح البورجوازي عند منتصف القرن التاسم عشر اتسم بأنه مدرسة الحس السليم (Cf. A.Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art, op. cit, p. 33-34.

<sup>(7)</sup> أن القدرة على ترشي كل للنظورات من أجل الاحتياجات العملية السجال، على الرغم من أنها تتسمع بحماكاة «الحياد الذربي، والهؤميمية، "يجموعا شي، مشترك بمعرفة النظورات باعتبارها كثلك، مما يتضمن القدرة علي الاحاطة بكل منها رؤيل الأحدى، منظورها بمعنى الثكمة إنى مبداه أي في ضروري،

وعلى الرغم من أن موقع كاتب المقالات السياسية يتضمن نفس المتطلبات المتناقضة، إلا أنه أكثر صعوبة من موقع الناقد الأدبي أو الفني، فالسادة المسيطرون يطالبون بالفعل في مسائل الاقتصاد والسياسة بالخبرة المتخصصة ولكنهم لايطالبون بها في مسائل الفن والأدب، كما يؤكدون اليوم بقوة أكبر هذه المطالبة نظرا لتحولات أنماط التكوين والاختيار، ولديهم الاعتقاد المضمون تعليميا بأنهم في مستوى أن يصنعوا لانفسهم المتحدثين باسمهم، الجديرين بالتسمية، حتى على أرضية «النظرية». إن كبار الثقفين الجدد المنتمين إلى المراتب العليا من بيوقراطية الدولة، الأنهم مقتنعون غالبا بأنهم ليسوا مدينين بموقعهم إلا بقيمتهم التعليمية وكفاءتهم التقنية وقدرتهم على أن يضعوا أنفسهم فوق انقسامات وصدراعات مجال السلطة، يحسون بأنفسهم مبررين شرعيا لأن يقوموا بالتمكيم في النزاعات التي تبدو في عيونهم خادعة، بين المصالح الجزئية بالاستناد إلى نظرة كلية تكفلها للمرفة الشاملة بالآليات الاقتصادية. إن نبالة النولة أي النخبة البيروقراطية التي كان اختيارها واختبارها على أساس تعليمي ترى نفسها باعتبارها نوعا من المكم (بفتحتين) قاس على الحوار في أن معا مع المثقفين وأصحاب العمل، وعلى التفاوض مع الطبقات الخاضعة للسيطرة أو ممثليهم ومن ثم قادر على أن يتخذ مسافة متساوية بين القطب المسيطر والقطب الخاصع للسيطرة في مجال السلطة، وهي تقف بذلك ضد التحليلات المغرقة دون جدوى في الأناقة والرهافة «لمثقف اليميين» الذي مايزال متجها بقوة رائدة نحو المتقفين، وضد تصريحات الإيمان السانجة والعتيقة فيي أن معا الصحاب العمل في القطاع الخاص. لذلك فهم يعملون بقوة متزايدة على فرض خطاب غير متميز تتجانس فيه العموميات السطحية الراسخة مع متطلبات المجال السياسي والصحفي.

بيد أن المافعين البارزين عن نزعة محافظة قوامها المشاركة السليمة لايجمعهم شيء على وجه التقريب إن لم يكن انتماؤهم إلى نفس المعسكر السياسي باتصار النزعة المحافظة الشعبوية ذات الأساس العادى للمثقفين التى تتسلط مثل الداء المتوطئ على المفات الننيا من الانتليجنتسيا، والثوريين المحافظين في الماني ماقبل النازية والنازية، والنازية، والنزية في كل الاحزاب الشيوعية الرسمية في والزدانوفيين العماليين في روسيا أي الصين أو في كل الاحزاب الشيوعية الرسمية في جميع الأزمنة وجميع البائد، ومكارثيني أمريكا في الخمسينات، دون أن نذكر أصحاب الكتيبات الهجائية الصغار النين حققوا نجاحا فاضحا مستعدا من استتكار المثقفين وشجبهم، بيد أن نزعة معاداة المثقفين والثقافة داخل المثقفين هي في الأغلب واقع المثقفين الخاصعين للسيطرة والمنتمين إلى الجيل الأبل النين تدفعهم استعداداتهم الأخلاقية كما غير لائقين وعلى الأخص عند مواجهتهم ألوان الأناة والحرية البورجوازيتين لدى المثقفين غير لائقين وعى الأخص عند مواجهتهم ألوان الأناقة والحرية البورجوازيتين لدى المثقفين غير لائقين وعى الأخص عند مواجهتهم ألوان الأناقة والحرية البورجوازيتين لدى المثقفين غير لائقين وعلى الاختص عند مواجهتهم ألوان الأناقة والحرية البوربجوازيتين لدى المثقفين

بالميلاد. وحينما يحبط الفشل النسبي طموحاتهم الأولى بالنسبة إلى ثقافة انتظرو) منها كل شيء فإنهم يقعون طواعية في الاستياء والحنق الاخلاقي (مع استتكار مليسميه باريتو حكم الخلامة)، ضد التناقض الذي يلمحونه بين إسلوب الحياة ذي الطابع العالمي اللاقومي؛ المتصرد الجمالي أي الكلبي المتخلص من الافتتان لدى مثقفي الدرجات الطيا وأخذهم مواقف متقدمة وعلى الأخص في السياسة.

وقد وجد المسيطرون دائما أفضل كلاب حراستهم وأشدها شراسة وسط المثقفين الفاشلين والذين <u>أثار استتكارهم</u> طيش الوارثين الذين يشترون الأنفسهم ترف التخلى عن ميراثهم.

إن الفرع الذي تثيره في البورجوازي الصغير ألعاب المثقف البورجوازي، المحافظ أو الثوري يلقى به - بعد أن وصل بصعوبة كبيرة إلى الهوامش الدنيا لانتلجنتسيا تكتسى من بعيد طابعا مثاليا - في نزعة معادية للثقافة والمثقفين ذات عنف يشبه عنف الحب الفاشل(٤)؛ وإذ تحركه حمية المرتد فهو يكشف الشر ويقضي إلى «البورجواريين» بأسرار عالم يعرفه كما لايعرفه أحد - فرؤيته للعالم الاجتماعي تهيؤه لذلك - عالم الأعماق السفلي والأركان المنزوية، ويصل بذلك غالبا إلى أن يرضى توقعات المسيطرين ويشبع حاجتهم إلى الطمأنينة في مواجهة الهجمات الجسورة المغلقة حتى إذا ظلت رمزية التي بشجعها عند بعض المثقفين المسيطرين ووضعهم الخاصم السبطرة في مجال السلطة، وليس من للستطاع أن نفهم بالكامل تبرير اتخاذ هؤلاء المثقفين الشبيهيين بالبررولتاريا لهذه دالموقع موقع تسليم توجيههم ومنحاهم إلى تشكيلات سياسية شديدة التباين من فاشستية وستالينية إلا بشرط أن نئخذ في المسبان فضلا عن آثار الاستعدادات الرتبطة بمسارهم الأثار الأشد استخفاء لموقع متضائل في المجال الثقافي. ويمكن في الواقع أن نطرح كقانون عام أن المنتجين الثقافيين يزداد ميلهم إلى الإذعان لمراودات السلطات الخارجية (وينور الأمر على النولة والاحزاب والسلطات الاقتصادية أو الصحافة كما هي الحال اليوم)، وإلى الاستعانة بموارد مجلوبة من الخارج لتسوية المنازعات الداخلية كلما كانوا يشغلون مواقع أدنى في التراتب الداخلي المجال وكلما ازداد حرمانهم من رأس المال النوعي، فمن خلال الخاضعين السيطرة (وفقا للمعابير النوعية) تجيء التبعية.

ونموذج هذه المحاولة من جانب الثقفين الخاضمين للسيطرة من أجل قلب علاقة القوة بالتسلح بسلطات غير نوعية من الذاحية الثقاية (بطريقة أعضاء البرهيمية الأدبية اثناء

 <sup>(4)</sup> من المستشاع أن نجد مثلاً تموذجيا لهذا الموقف عند أموريد بورجان Huber Bourgin في كتبه من دووروس إلي ليون بلوم
 (4) من المستشاع أن نجد مثلاً تموذك المؤلف من قائدة المؤلف عند المؤلف المؤلف والمؤلف المؤلف المؤلف المؤلف المؤلف المؤلف المؤلف المؤلفات المؤلفا

الثورة الفرنسية ) هو الزيانوفيه دون أي شك، فهى فى الاتحاد السوفييتى وكذلك في الصين وفى كل المواقف التاريخية حيث يظهر أن تبديل إهاب المصالح الداخلية لتصير «رسالات» خارجية هو أمر مريح، مما يدفع الكتاب والفتائين من المرتبة الثانية إلى الانتماء إلى «الشعب» وإلى الاستشهاد بمقتضيات وواجبات «الفن الاجتماعي» أو «الشعبي» لفرض سطوتهم على أصحاب النفوذ النوعى داخل المجال (ولاسيما حينما يحتج هؤلاء كما هي الحال في الصين على الفجوة بين المثال الثورى والواقع، أي على حكم الموظفين المسئولين من محترفي الحزب)(»)

وإن العنف الإرهابي الذي يجد في هذه الأرضاع غير العائية فرصة أن يتحقق بالكامل ليس إلا الحد الأقصى لأنواع العنف العادى المنتسب إلى الطموح المخفق التي تحدث كل يوم، وراء المظاهر التي لاتشويها شائبة لنقد غاضب أن لإدانة تستثيرها فضائح أن مؤامرات، أو بطريقة مستترة من خلال القرارات الجماعية التي لاتمكن الإحاطة بها الصائرة من المجالس واللجان والإدارات العملية أو الفنية.

ولإعطاء كامل الفعالية لنقد الأشكال الرقيقة من الاستبداد التي تمارس في «جمهورية الادب» ينبغى الذهاب إلي ماهو أبعد من الإدانة المقرملة في سهولتها للأشكال المتطرفة من الزدانوفيه وإحصاء التحليلات التي لاتحصى للعنف القمعي الذي تمارسه كل العناصر الفاعلة في ميدان الحفاظ على النظام الرمزي، وقد صدور فلوبير ذلك في شخصية هو سونيه الثوري القديم في المقاهى الأدبية الذي تحل إلى مسئول بيروقراطي لشئون الأدب، وتلك بالأحرى مهمة عاجلة ملحة من الناحية العلمية والسياسية بمقدار ماتعطى انقلابات الوضع غير المنتظرة إلى هذا الحد أو ذاك التي يحتاط لها في كل انحاء العالم السياسي للمثقفين الفاشلين اليوم في أغلب الأحوال فرصة أن يعبروا مرتين مقابل بعض التنصل عن نفس النوافع القمعية للاستنكار أو في القمع «الثوري» والمرة الثانية في العنف المعلن في الاستنكار أو في القمع «الثوري» والمرة الثانية في العنف المعلن في الاستنكار أو في القمع الصحفية، التي يحاوارن بغضلها أن يفرضوا مبادى، رؤية وتصنيف من الخارج(١).

<sup>5.</sup> cf. M. Godman, Literary Dissent in Communist China, Cambridge, Harvard University Press, 1967.

لنار م. جيريان الانشقاق الأمير في الصدين الغيبوط: (لا) ينهى الاستشهاد مثا بالانقلاجات النوجة للتي كلاقها كل الحارلات لفرض مبائريء تراتب خارجية باستعمال مسلطات السياسة (هر عشخات الدولة ولهائها ولياراتها في الشئون الداخلية لجال الانتاج الثقافي)، وبسلطات الاقتصاد (مع كل اشكال الرعاية وسلطات والصدحافة (مع على سيار المثال قواتم الحاصلية على الجوائز وعلى الأضمن تلك التي تؤسس على الرعاية وسلطات ملاحب ولين ويهيء "ليان



# الجزء الثالث

# فمسم الفمسم

يكتب الفنانون لأقرانهم أو على الأقل لهؤلاء الذين يفهمونهم

باریی دوریقی Barbey d'Aurevilly



## النشوء التاريخي للمذهب الجمالي الخالص

أردت بأعز انطباعاتى الجمالية أن أناضل هناء محاولا أن أدفع الإخلاص العقلى إلى إخر حدده وأقساها.

مارسيل بروست

تتقق الإجابات المتعددة التي قدمها الفلاسفة واللغويون ودارسد العلامات ومؤرخو الفن عن سؤال نوعية الأدب («الأدبية») والشعر («الشعرية») أو العمل الفني عموما وعن الإدراك الجمالي بحصر المعنى الذي تستدعيه هذه الإجابات في أنها تشدد النبر على خصائص مثل المجانية وغياب الوظيفة أو أواوية الشكل على الوظيفة، والتنزه عن الفرض... الخ، وإن أورد هنا كل التعريفات التي ليست إلا صيفا منتوعة من التحليل الكانطي مثل تعريف ستروسون Strawson الذي وفقا له تكون وظيفة العمل الفني ألا تكون له وظيفة، وتعريف ت.ي هيرم Hulme الذي يعتبر التأمل الفنس «اهتماما منقصلا مستقلا«(١) detached/

وساكتقى باعطاء مثال نموذجى لهذه المحاولات من أجل إقامة ماهية كلية (جوهر شامل) مقابل نزع مزبوج الطابع التاريخي، والعمل والنظرة إلى العمل، التجربة العمل الغنى شده الخصوصية، تقع بوضوح داخل الحيز الاجتماعي وداخل الزمان التاريخي، ووفقا لها رولد أوزبورن Osborne يتمير الموقف الجمالي بتركيز الانتباء (فهو يفصل بصرف النظر عن الأطر - الموضوع المدرك عن بيئته) بتعليق كل الانشطة التحليلية والمتعلقة بالخطاب (فهو يتجنب الشواعل السياق السوسيولوجي والتاريخي) بواسطة التنزه عن الغرض والتجرد (فهو يتجنب الشواعل الماضية والمقبلة)، وأخيرا بواسطة عدم الاكتراث بوجود المؤسوع(٢).

P.F. Strawson, "Aesthetic Appraisal and Works of Art" in Preedom and resentment, Londres, 1974, P. 178-188 et T.E. Hulme, Speculations, Londres Routledge and Kegan, 1960, P. 136.

ستروسون: التقييم الجمالي وأعمال الفن، وهيوم متأملات. . H. Osborn, The art of Appreciation, Londres, Oxford University Press 1970.

<sup>(</sup>۲) انظر أوزورين فن التقييم، وترجع أمدية هذا التحريف إلى أنه يحشد مجموعا كاملا من السمات المدينة التي كشفت عنها تعريفات أخرى، كما يلاحظ هييم أن موضوع القامل الهمالي يتم تطهيره على حدة بذاته Francd apart by itself طايزية.

### نحليل الماهية ووهم المطلق

إذا التقت تحليلات الجرهر على ماهو أساسى فذلك لأنها تشترك في أن موضوعها ضمنيا أو صراحة (مثل التحليلات المنتمية إلى فاسفة الظاهريات)هو التجربة الذاتبة للعمل الفنى التى هي تجربة مؤلفها أي تجربة رجل مثقف في مجتمع معين، ولكن بون اعتبار الفنى التى هي تجربة مؤلفها أي تجربة رجل مثقف في مجتمع معين، ولكن بون اعتبار المؤسفة هليم خده التجربة والمؤسفة الذي تتعلق به. ومعنى ذلك أنها تقوم بون أن تدرى بإضفاء طابع كلى على حالة جرئية أن يتعميم حالة خاصة، وأنها تؤسس بذلك تجربة جرئية بالعمل الفنى ذات موقع محدد وزمان محدد باعتبارها معيازا عبر تاريخي لكل إدراك فني. وهي تمر بفعة واحدة في محمت على مسالة الشروط التاريخية والاجتماعية لإمكان تلك التجربة، بل هي تحظر على نفسها في الواقع تحليل الشروط التي أنتجت فيها وتأسست فيها بها الاستعداد الجمالي الذي تستدعيه (النشرء النوعي Phylo). بيد أن (genèse ) والذي يعارد النشرء على نحو متصل (نشوء الكن الغربة الجمالية ووهم الكلية ذلك التحليل للزبوج هو وحده الذي يستطيع أن يبين ماهي التجربة الجمالية ووهم الكلية ذلك التحليل الذي مسحبها والذي تسجله بسذاجة تحليلات الماهية.

. . . .

ينبغى لكى نكون مقنعين تماما أن نخضع هنا لفصص مفصل بعض أمثلة المحاولات التي قام بها بعض النقاد المحدثين من الذين يحربون الجوهر النقى لكى يكتشفوا للاهية الماماسة للعمل الفنى لتحديد ما الذي يجعل رسالة لفوية تتحول إلى عمل أدبى كما يذهب ياكوبسون على سبيل المثال، وتوضيح كيف ينفلقون داخل خيار (أو في حلقة مفرغة أو في يكتوبسون على سبيل المثال، وتوضيح كيف ينفلقون داخل خيار (أو في حلقة مفرغة أو في دور منطقى متفاقم): إما الذاتية أو الواقعية (والعشاق يقدمون له الصيغة التالية: «أهى جميلة لاننى أحبها أم أنا أحبها لأنها جميلة؟»). أينبغى القول أن وجهة النظر الجمالية هي التي تنظق الموضوع الفنى أم أن الخصائص النوعية الباطنة في العمل الفنى هي التي تستثير التجرية الجمالية، الأدبية على سبيل للثال لدى القارئ، القائر على قراحها بكفاءة أي على نحو جمالي، أن في الفاظ أكثر دقة أخذ الرسالة في ذاتها ولذاتها؟(؟) والحلقة المفرغة واضحة عند ويليك ووارن (في كتابهما نظرية الأدب)، فهما يعرفان الأدب بالخصائص الداخلية الباطنة للرسالة مع تحديد، فضلا عن ذلك، للخصائص التي يجب أن

R. Jakobson, Questions de poétique, Paris, Ed, du Seuil, 1973 et "Closing statement Linguistics and Poetics" in T.A. Schook (éd) Style in Language, Cambridge, MIT Press, 1960.

ياكورون مسائل التظرية الاثبية رماحظة ختامياً : القويات والشعرية في مجموعة الأسابوب في اللغة. وفي مسيغة أحدث مثاك غيال النعس يعدمية فريمة (لإستانات ذاتية) والنحن باعتباره نماجنا قسريا كلى القوي، واللحرع الأول الخيار يتأخّل رؤية النواغة ، 1900مو الطائم بيناند رؤية القاري، 2017 على فيد 2018 طبوية .

يمتلكها دالقارى، الكفء لكى يلبى متطلبات العمل فى تفهمه على نحو جمالى (أ) أما بالنسبة البانونسكى فقد تخلص من المازق بطريقة أفضل فى الظاهر لأنه وفق فى تحليله بين الجوهر والتوقعات التاريخية. إذا كان العمل الفنى جيدا كما يقال دفإنه يتطلب أن يدرك جماليا، وإذا كان كل شىء طبيعى أو من صنع الانسنان يمكن أن يدرك فقا لمقصد يدرك جماليا، وإذا كان كل شىء طبيعى أو من صنع الانسنان يمكن أن يدرك فقا لمقصد الجمالى هو جماليا أي فى شكله أكثر من وظيفته، فكيف يمكن تقادى استنتاج أن المقصد الجمالى هو الذي يصنع الموضع الجمالى؟ وكيف يمكن جمل مثل هذا التعريف إجرائيا؟ ألا نلاحظ أنه يكدا أن يكون من المستحيل تحديد فى أى لحظة يصير شيء مصنوع عملا فنيا، وإبتداء أي لوطة يتغلب الشكل على الوظيفة؟ أيعنى ذلك أن الاختلاف يرجع إلى مقصد المؤلف؟ أي لمن المشاهد من جهة أخرى، هو نفسه أي لحظة يتغلب الشكل على الوظيفة؟ أيعنى ذلك أن الاختلاف يرجع إلى مقصد المؤلف؟ مؤموع للأعراف (المواضعات) الاجتماعية التى تتنافس على تعريف الحديد، غير الثابتة داما عالم المؤلف وين العمل الفنى: دكان الذوق الكلاسيكي يتطلب أن تكون الخطابات الخاصة والضطب القانونية وبروع الأبطال فنية ((...) على حين يتطلب أن تكون الخطاب أن تكون العمارة ومنافض السجائل وطيفية (())

ولا شك في أنه لايرجد شهادة أفضل على القبول شبه الإجماعي – على الأقل وسط أصحاب الدرجات الجامعية – للافتراضات المسبقة التي تؤسس العقيدة عدما الجمالية من حقيقة أن الفلاسفة الذين ينهجون نهج فتجنشتين الأسرع إلى إخراج المفاطة الماهوية -es santialist fallacy (بالانجليزية) من مخبئها في التعريفات الكلاسكية للشعرى أو للأدبى يتحدثون هنا أو هناك كما لو كان الأمر سهوا عن مجانية العمل الفنى وغياب وظيفته أو الإدراك المنزه عن الغرض للأشياء وهي أشياء تشكل جزءا جوهريا من المواضيح المطريقة الشكلانية التي يستشهد بها على نحو شامل في حدود العالم المثقف الواضحة (أ)

ولكن الخروج من هذه المعضلة المنطقية التي بلا حل aporie أيكفي تأكيد - كما يفعل

<sup>4.</sup> R. Wellek et A. Warren, Theory of Literature, Harmondsworth Penguin, 1949.

رينيه ويليك وأوستن وارن نظرية الألب. 5. E. Panofsky, Meaning in the Visual Arts, New York, Doubleday Anchor Books, 1995, P. 13.

إروين بالنواسكي: للمتى في القنون البصرية. (٦) سنجد عرضا للقد على طريقة فنجشتين النزعة لللهوية، وانقد هذا القد في كتاب مه... ابرامز عمل أشياء بالنصوص M.H. Abrams, Doing things with texts, on, cit., P. 31-72.

أرثر دانتو(٧) أن مبدأ التفرقة بين أعمال الفن والمضوعات العادية ليس إلا مبدأ مؤسسة هي العالم الفني art-world (بالانجليزية) الذي يضغي وضع الأشياء المرشحة للتنوق الجمالي؟ وذلك تقرير موجز قليلا، وإذا استطاع عالم لجتماع أن يسمح لنفسه بمثل هذا الحكم المتسم بعض الشيء يطابع سوسيولوجي»، وهو ناشيء -- مرة أخرى -- عن تجربة جزئية عممت في عجلة شديدة، فسينتقى فحسب وإقعة المؤسسة (بالمعنى الفعال) التي يتصف بها العمل الغنى أو اقعة تأسيس العمل الفني، وذلك الحكم يقتصد في التحليل التاريخي والسوسيولوجي لنشوء ولتشكيل بنية المؤسسة (المجال الفني) القادرين على تحقيق مثل هذا الفعل التأسيسي، أي على فرض الاعتراف بالعمل الفني بوصفه كذلك على كل هؤلاء (المعنيين وحدهم) (مثل الفيلسوف الذي يزور متحفا) الذين تشكلوا (بواسطة جهد تنشئة اجتماعية ينبغي أيضا تحليل شروطها الاجتماعية ومنطقها)، بحيث (كما يشهد بخولهم المتحف) يكونون مهيئين للاعتراف بالأعمال التي حددت اجتماعيا بوصفها فنية (وهلي الأخص بعرضها في متحف) ولفهمها بوصفها كذلك (وقد وضعت بين قوسين على سبيل المزاح بعض الأشياء التي يضعها الفيلسوف دون أن يدري بين قوسين) وبعني كل ذلك أنه ليس من المستطاع إقامة قسمين منفصلين داخل علم يدس الأعمال، قسم مخصص للانتاج وقسم مخصص للاستقبال، فالمعدأ الانعكاسي بفرض نفسه هنا من تلقاء ذاته: فعلم انتاج الممل الفني أي الانبثاق التعريجي لمجال انتاج مستقل بظل أيضنا السوق الخاصة لنفسه، ولانتاج يظل غاية لنفسه يؤكد الأواوية المطلقة للشكل على الوظيفة - هو بذلك نفسه علم لانبثاق الاستعداد الجمالي الخالص القادر على أن يمنح امتيازا في الأعمال المنتجة على هذا النحو (ومن حيث الإمكان في كل أشياء العالم) للشكل بالنسبة إلى الوظيفة. وأكن ماينساء تحليل الماهية هو الشروط الاجتماعية لانتاج (لابتكار و)ختراع) ولإعادة انتاج (أو لترسيخ وتلقين) الاستعدادات والمخططات التصنيفية التي دفعت إلى العمل داخل الادارك الفني، لهذا النوع من الترنسندنتالي التاريخي (الشروط العامة الأولى الداخلية الضرورية التي هي عماد التجرية) الذي هو شرط التجرية الجمالية التي يصفها التحليل بسذاجة. وفهم هذا الشكل الخاص من العلاقة بالعمل الفني التي هي الفهم الفوري للألفة يفترض فهما من جانب المحلل لنقسه، وهو فهم ليس في متناول التحليل الفينومنولوجي (القائم في فلسفة الظاهريات على مدركات الوعي) للتجرية المعاشة للعمل

<sup>7.</sup> A. Danto, "The Artworld" Journal of Philosophy, vol LXI(964, P. 571-584.

<sup>(</sup>V) دائش- «العالم الفني».

بمقدار ماترتكن تلك التجربة على النسيان النشيط للتاريخ التى هى نتاجه. وليس من المستطاع القيام حتى النهاية بهذا الشكل القائم على النزعة التاريخية للمشروع الترسندنتالي الذي يتضمن اعادة امتلاك الأشكال والمقولات التاريخية للتجربة الفنية إلا بشرط حشد كل مصادر وموارد العلوم الاجتماعية.

وعلى الرغم من أن عين هارى الفن فى القرن العشرين تبدى لنفسها فى مظاهر رهبة من الطبيعة (موهبة طبيعية) إلا أنها فى حقيقتها نتاج التاريخ، فمن ناحية نشوء النوع وتطوره فإن النظرة الخالصة القادرة على إدراك العمل الفنى كما يتطلب العمل نفسه أن يدرك فى ذاته واذاته، بوصفه شكلا وليس بوصفه وبليفة، لاتنفصل عن ظهور منتجين يحركهم مقصد فنى خالص، هو بدوره وثيق الارتباط بانبثاق مجال فنى مستقل، قادر على طرح وعلى فرض غاياته الخاصة فى مواجهة أنواع الطلب الخارجية. ولا ينفصل أيضا عن الظهور المتضايف لجمهور من «الهواق» ومن «الخبرا» قادرين على أن يلقوا على الأعمال المنتجة بهذه الطريقة النظرة «الفالصة» التى تستدعها تلك الأعمال. ومن ناحية النشوء الفردى فهو مرتبط بشروط التدريب الخاصة تماما، مثل التردد المبكر على المتاحف والتعرض المطول للتعليم المدرسي وعلى الأخص للدراسة التي تتيمها أوقات الفراغ والتعرض المطول للتعليم المدرسي وعلى الأخص للدراسة التي تتيمها أوقات الفراغ يعر في مدمت على هذه الشروط يؤسس على نحو مضمر الخصائص الجزئية لتجربة هي يعر في صمت على هذه الشروط يؤسس على نحو مضمر الخصائص الجزئية لتجربة هي نتو والعاص باعتبارها معيارا شاملا لكل ممارسة تريد أن تكون جمالية.

وإن مايصفه التحليل غير التاريخي للعمل الفنى والمتجربة الجمالية هو في الواقع 
ومؤسسة ، توجد بوصفها كذلك، على نحو ما مرتين: داخل الأشياء وداخل الأدمغة، وهي 
توجد داخل الأشياء في شكل مجال فنى، عالم اجتماعي مستقل نسبيا هو نتاج عملية 
انبثاق بطيئة، كما توجد داخل الأدمغة في شكل استعدادات يجري ابتكارها داخل الحركة 
نفسيها التي يجري فها ابتكار المجال الذي تتكيف معه، وحينما تكون الأشياء 
والاستعدادات متوافقة على الفور أي حينما تكون العين نتاجا للمجال الذي تعكف عليه 
يظهر كل شيء هنا باعتباره مزودا على نحو قوري بالمعني والقيمة على الرغم من أنه لكي 
نظرح على النفس المؤال غير العادي تماما عن أساس دلالة وقيمة العمل الفني، الذي يقر 
كل الذين يوجدون في العالم الثقافي كما يوجد السمك في الماء بأنه بديهي مسلم به 
taken 
(بالانجليزية) ينبغي أن تنبثق تجربة استثنائية تماما بالنسبة إلى الإنسان 
for granted

المثقف على الرغم من أنها عادية تماما كما ترضح الملاحظة التجريبية(\*) بالنسبة إلى كل النين لم تتح لهم الفرصة أو المناسبة للحصول على الاستعدادات التي يتطلبها العمل الفنى مرضوعيا، مثل ملاحظة آرثر دانتو، الذي اكتشف إثر زيارة معرض العلب لبريلد دى فارول في ستيبل جاليري Stable Gallery الطابع التعسفي خارح التنظيم والمنهج والتعليم -ex in مدل المعرض كما كان يقول ليبنتس لفرض القيمة التي تتحقق بواسطة المجال من خلال المعرض في محل مكرس وقادر على التكريس(\*).

فتجربة العمل الفنى بوصفها مزودة مباشرة بمعنى وقيعة هى نتيجة لاتفاق بين وجهى المؤسسة التاريخية نفسها، التطبع المثقف والمجال الفنى اللذين يتأسسان على نحو متبادل. فإذا عرفنا أن العمل الفنى لايرجد بوصفه كذلك أى بوصفه موضوعا رمزيا مزيدا بالمعنى والقيمة إلا إذا أدرك بواسطة متلقين مزوبين بالاستعداد والقدرة الجمالية اللذين يتطلبهما العمل على نحو مضمور، أمكننا القول أن عين محب الجمال هى التى تؤسس العمل الفنى بوصفه كذلك، ولكن بشرط أن نتذكر على القور أنها لاتسطيع أن تفعل ذلك إلا بمقدار ماتكون هي نفسها نتاجا لتاريخ جماعي طويل، أي للاختراع التعريجي «للخبير»، ولتاريخ فردى أي لألغة ممتدة بالعمل الفنى. وعلاقة السببية الدائرية هذه بين الإيمان والمقدس تميز كل مؤسسة لاتسطيع العمل إلا إذا تأسست في أن معا داخل موضوعية لعبة اجتماعية وداخل استعدادات تدفع إلى الدخول في اللعبة والإمتمام بها. وتستطيع المتاحف أن تكتب على واجهاتها — ولكن ذلك ليس واجبا عليها بما أن ذلك الأمر بديهي: أن لايدخل منا إلا من كان هاويا الفن، فاللعبة تصنع الإيمان الجمعي والاهات المؤدد بحس اللعبة لأن اللعبة هي صنعته، فهو يلعب اللعبة ويذلك يجطها ترجحا للحدة الاحدة المداهد العبة ويذلك يجطها ترحد

. (A) حيل الارتباك الذي يفرض على زائري القاهف الاكثر حرمانا ثقافها، لانتقاد العد الأنفى من التمكن من أموات الإدرال والقعيم وعلي الأخص من العالم المرشدة مثل أسماء الانواع والمارس والمصور والفنائين. الخ. يمكن الرجوع إلى ب. بدينور و أ. ترايل Drabel مع د. شنابيه Shnapper، في معيد الذرب، متأسف الفن الأوروبية وجمهوبها، وفي عنامس

P.Bourdieu et A. Darbel, avec D Schnapper, L'Amour de l'art. Les musées d'art européeus et leur public, Paris, Minuit, 1966, P. Bourdieu. Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique, Revue internationale des secnoses sociales, vol. XX, No. 4, 1966, P. 640-664.

<sup>(</sup>١) إذا أربنا استفاد تحليل الشروية الاجتماعية لإمكان هذه التورية غير المادية (عارج مديسة منهيزال بينضي أن نصلي القضل النبوشي لقائل في ظرف مارسيل دوشان التي كان إلى من سلط الفصوء على تاثير التأسيس الجمالي المتحف واللفتان حيننا عرض بعراة أرحلة لإرجاعات باعلام المامالا فقية

ومن الواضح أنه لابتعين الاختيار بين النزعة الذاتية لنظريات «الوعى الجمالي» التي تختزن النوعية الجمالية التي تختزن النوعية الجمالية الشيء طبيعي أو لعمل إنساني إلى موضع تلازم بسيط لموقف تأملي بحت من جانب الوعي، ليس نظريا وليس عمليا، وإلى أنطولوجيا (نظرية وجود) للعمل الغني مثل تلك التي يقترجها جادامر في «الحقيقة والمنبع». ولا يستطيع السؤال عن معنى وعن قيمة العمل الفني مثل السؤال عن نوعية الحكم الجمالي أن يجدا حلا إلا في التاريخ الاجتماعي المجال المرتبط بسوسيولوجية شروط تأسيس الاستعداد الجمالي الخاص الذي يستدعيه المجال في كل حالة من حالاته.

### الاسترجاع التاريخس وعودة المكبوت

ماالذى يجعل من العمل الفنى عملا فنيا وليس شيئا عاديا من أشياء العالم أى أداة بسيطة أو رعاء بسيطا?. وما الذى يجعل من الفنان فنانا بالتضاد مع أحد الحرفيين أو رسام للصور التذكارية أيام الأحاد؟ وما الذى يجعل من مبولة أو حاملة زجاجات معريضتين فى متحف عملين فنيين؟ أهو أن عليهما توقيع دوشان الفنان المترف به معريضتين فى المحل الأول) وليس توقيع سمكرى أو تاجر خمور؟ ولكن أليس ذلك ببساطة هو الانتقال من العل الفنى بوصفه صنما إلى «صنمية اسم المعلم الاستادة التى تكلم عنها فالتر بنيامين؟ أو بعبارة أخرى من الذى خلق «الخالق الفنى» بوصفه منتجا معترفا به للاصنام؟ وما الذى أضفى فاعليته السحرية على اسمه الذى تكون شهرته مقياسا لمطالبته بالوجود بوصفه فنانا؟ وما الذى جعل إلصاق هذا الاسم الشبيه بالعلامة المسجلة لبيت أزياء كبير يضاعف من قيمة الموضوع (ذلك الذى يسمه فى إعطاء منازعات الانتساب رهانها وفى تأسيس سلطة الخبراء)؟ وأين يكمن المبدأ النهائي لتأثير التسمية وفى الكلمة العربية بالنظرية واللفظ «نظرية» مطابق لمعناه، فالأمر يتعلق فى الأصل اليوناني وفى الكلمة العربية بالنظر ، فهذا التأثير بإدخاله التغريق والتقسيم والفصل ينتج المقدس؟

وتلك أسئلة مماثلة تماما في رتبتها المنطقية للأسئلة التي طرحها «موس» في «مقال حول السحر» حينما تسامل عن مبدأ الفعالية السحرية ووجد نفسه يعادد الرجوع من الأدوات التي يستخدمها الساحر إلى الساحر نفسه، ومن الساحر إلى إيمان زبائنه، وخطوة خطوة إلى كل العالم الاجتماعي الذي يجرى فيه إعداد السحر ومزاولته. وهكذا ففي النكوس إلى ما لانهاية نحو العلة الأولى والأساس النهائي لقيمة العمل الفني ينبغي التوقف. واتفسير هذا النوع من معجزة التحول الشنيهة بتحول خيز القربان، والتي هي أساس وجود العمل الفنى والتى تنسى فى المتاد ثم تذكّر بنفسها فى غلظة من خلال ضريات تشبه ضريات دوشان، ينبغى أن تستبدل بالسؤال الأنطولوجى عن الطبيعة النهائية سؤالا تاريخيا عن تكوين (نشوم) العالم الذى يتم داخله دون انقطاع إنتاج وإعادة إنتاج قيمة العمل الفنى أى المجال الفنى بواسطة خلق حقيقى متصل.

إن تطيل الماهية لايقوم إلا بتسجيل نتاج التحليل الذي الجزء التاريخ نفسه من خلال عملية إضفاء الاستقلال على المجال ومن خلال التشكيل التدريجي للعناصر الفاعلة (قنانين ونقاد ومدوني تاريخ ومديري متاحف وخبراء.. للخ) ولتقنيات ومفاهيم (أنواع وطرائق وعصور وأساليب.. الخ) مميزة لهذا العالم. ولن يستطيع العلم الذي يدرس الأعمال أن يتصرر بالكامل من الرؤية «الماهوية» إلا بشرط أن يصل إلى إنجاح تحليل تاريخي لتكوين هذه الشخصيات المحورية في اللعبة الفنية مثل الفنان والخبير والاستعدادات التي تقوم بإعمالها في إنتاج أعمال الفن وتلقيها، فالمفاهيم قد صارت بديهية وشائعة مثل مفهمومي الفنان والمبدع والألفاظ نفسها التي تدل عليها وتشكلها هي نتاج عمل تاريخي طويل.

وهذا ماينساه في أغلب الأحيان مؤرخ الفن أنفسهم حينما يتساطون عن ظهور الفنان بالمعنى الحدث للفظ، دون أن يتفادوا تماما من أجل ذلك شرط «الفكرة الماهوية» المغروسة في الاستعمال والمهددة دوما بالمفارقة الزمانية، (فرض تصورات الصاضر وممارساته على التربيخ الماضي) التى تحيط بكلمات اخترعت تاريخيا ومن ثم صمارت متقادمة، ونتيجة لعدم طرح كل مايوجد مشتبكا بالمفهوم الصديث الفنان على نحو ضمنى للتساؤل وعلى الأخص الإيديوليجية المهنية «للخالق» غير المخلوق التى جرى إنضاجها طوال القرن التاسع عشر، الإيديوليجية المهنية «للخالق» غير المخلوق التى جرى إنضاجها طوال القرن التاسع عشر، بديد من المؤضوع الظاهر، أي الفنان (أن في محل آخر الكاتب والفياسوف والعالم) بدلا من بناء وتحليل مجال الانتاج الذي يكون الفنان أن «المبدع الخالق» كما تأسس المجتماعيا نتاجا له، فهم لايرون إلا التساؤل الطقسى عن محل ولحظة ظهور شخصية الفنان (المتماحية للتشكيل التدريجي لمجال فني قادر على تأسيس الإيمان بالقدرات شبه الاسترية للعترف بها للفنان.

ولا يتطق الأمر فحسب بالتخلص من الروح الشرورة الصنم اسم المعلم الاستاذ بواسطة قلب بسيط مدنس المقسسات وصبياني بعض الشيء. فاسم الاستاذ شئنا أم أبينا هو صنم بكل تأكيد. بل يتطق الأمر بوصف الظهور التدريجي لمجمل الآليات الاجتماعية التي تجعل شخصية الفنان ممكنة بوصفه منتجا لذلك الصنم الذي هو العمل الفني، أي تشكيل المجال الفني (الذي يتضمن المطلين ومؤرخي الفن أنفسهم)، بوصفه محلا يتم فيه بون انقطاع إنتاج وإعادة انتاج ذلك الإيمان بقيمة الفن ويسلطة خلق القسمة التي تنتمي. إلى الفنان، وذلك يؤدى لا إلى رفض مؤشرات الاستقلال الذاتى للفنان وحدها (كما يكشف عنها تحليل العقود، ثل ظهور التوقيع وتأكيدات الكفاءة النوعية للفنان أو اللجوء في حالة النزاع إلى تحكيم الأقران.. النجا بل كذلك إلى رفض مؤشرات الاستقلال الذاتى للمجال مثل ظهور مجمل المؤسسات النوعية التى هى شرط سيرورة اقتصاد الثروات الثقافية: أماكن العرض (صالات ومتاحف.. الخ) وهيئات تكريس (اكاديميات وصالونات.. الخ)، وهيئات إعادة إنتاج المنتجين (مدارس الفنون الجميلة.. الخ) والوكلاء المتخصصين (التجار والنقاد ومؤرخى الفن وجامعي الأعمال.. الخ) للزورة جميعا باستعدادات متطلبة مرضوعيا من جانب المجال، ومقولات إدراك وتقييم نوعية لايمكن اخترالها إلى تلك التي تدور في من جانب المجال، ومقولات إدراك وتقييم نوعية لايمكن اخترالها إلى تلك التي تدور في الوجود العادى وقادرة على أن تقرض مقياسا نوعيا لقيمة الفنان وقيمة منتجات.

وطالمًا أن التصوير يقاس بوهدات السطح أو وقت العمل أو كمية المواد المستخدمة وسعرها مثل الأصباغ، فلن يكون الفنان المصور مختلفا اختلافا جذريا عن عامل طلاء (دهان) في أحد المباني، وهذا هو السبب في أن واحدا من أهم الاختراعات التي صاحبت ظهور مجال الإنتاج كان بالا شك إعداد لغة فنية بالمعنى الدقيق: وفي المحل الأول طريقة لتسمية الممور والكلام عنه وتسمية طبيعة ونمط مكافأة عمله، ومن خلال تلك اللغة يتم إنضاج تعريف مستقل نسبيا للقيمة الفنية بالمعنى المحدد، غير القابلة للاختزال بوصفها كذلك إلى القيمة الاقتصادية بحصر المعنى، وينفس المنطق بتم إعداد طريقة للكلام عن التصوير نفسه بالألفاظ الملائمة التي غالبا ماتكون أزواجا من الصفات لكي تسمح بالكلام عن نوعية التقينة التصويرية، الصنعة الفنية اليبوية manifattura أي الطريقة الخاصة برسام، التي تسهم تلك الطريقة في الكلام في إخراجها إلى الوجود الاجتماعي عن طريق تسميتها. وبهذا المنطق يلعب خطاب الاحتفال (التعجيد) والسيرة الشخصية على الأخص، دورا محددا بدرجة أقل بواسطة مايقوله عن الرسام وعمله ويدرجة أكبر بواسطة واقعية تحويله إلى شخصية تستحق الذكر، جبيرة بالرواية التاريخية على غران رجال البولة والشعراء (ومن المعروف أن التماثل الذي يضفي الدفعة القائل كما يكون التصوير يكون الشعر Utpictura poesis يسهم بعض الوقت إلى أن صار عائقًا في تأكيد عدم قابلية فن التصوير للاختزال).

لذلك ينبغى على أى سوسيواوجيا تكوينية أن تدخل فى نمونجها أيضا فعل المنتجين أنفسهم، ومطالبتهم بحق أن يكونوا هم وحدهم الحكم على الانتاج التصويري، ويحق أن ينتجوا باتنفسهم معايير الإدراك والتقييم الضاصة بمنتجاتهم، ويجب على تلك السوسيواوجيا أيضا أن تلخذ فى حسابها تأثيرا مهما، من المكن أن يمارس عليهم وعلى الصورة التى لديهم عن أنفسهم وعن انتاجهم وعبر ذلك على انتاجهم نفسه، ذلك هو تأثير صورتهم وصورة عملهم التى تردها إليهم العناصر الفاعلة الأخرى المنفمسة فى المجال، (الفنانون الآخرون) وكذلك النقاد والزيائن والمصورون وجامعو اللوحات.. الخ) (ومن المستطاع على هذا النحو افتراض أن الاهتمام الذى أبداه بعض جامعى الأعمال ابتداء من القرن الخامس عشر الإيطالي quattrocento بالمخططات الإجمالية التحضيرية والهياكل التصنويرية المصغرة لابد أن يسهم فى إعلاء الشعور الذى يستطيع أن يكون لدى الفنان عن مكانته).

ويجب أن يقترن تاريخ المؤسسات النوعية التي لاغنى عنها من أجل الانتاج الفني بتاريخ المؤسسات التي لاغنى عنها من أجل الاستهلاك ون ثم من أجل إنتاج (تشكيل) المستهلكين وخاصة انتاج النوق باعتباره استعداداو باعتباره. قدرة ولا يستطيع ميل «الخبير» لتخصيص جانب من وقته لتأمل الأعمال الفنية بون غاية أخرى الا المتعة التي يحققها أن يصير بعدا أساسيا في أسلوب حياة السيد المهذب الجنتامان أو الارستقراطي - وقد تمت المابقة على نحو متزايد على الأقل في انجلترا وفرنسا بينه وبين صاحب النوق الرفيع - إلا مقابل كل الجهد الجماعي الضروري لانتاج أدوات تقديس العمل الفني. وتطرأ على الذهن أفكار مثل فكرة النوق الرفيع التي خضعت لصقل دائم، أو تعبيرات مثل تعبير النواقة ذي الفراسة الفنية Virtuoso المستعار من الإيطالية أو الضبير الضليم -Connais seur المُحُودُ عن الفرنسية الذي صار يمين وينتج في انجلترا اثناء القرنين السامع عشر والثامن عشر شخصيات تستطيع أن تعلن عن فن للحياة متحرر من الغايات النفعية المادية الوضيعة التي يضحي من أجلها الشخص «السوقي». ولكن ينبغي كذلك أن ناهذ في الحسبان المارسات ذات الطابع الطقسي بدرجة مماثلة في الارتفاع «للجولة الكيري» وهي رُحلة حج ثقافي تمتد عدة أعوام تختتم بزيارة لإيطاليا وروما، تشكل تتويجا يكاد أن يكون إجباريا للدراسات المقرة لأبناء الأرستقراطية الكبيرة في انجلترا وأماكن أخرى. ويجب ألا تفوتنا المؤسسات التي تقدم مقابل مبلغ من المال في أغلب الأحيان المنتجات الثقافية لجمهور يزداد اتساعا، مثل المنشورات الدورية المتخصصة ومجلات وأعمال النقد، والجرائد والاسبوعيات الأدبية والفنية، وصالات العرض الفاصة المتحولة تدريجها إلى متاهف والمعارض السنوية وكتيبات الإرشاد لزوار مجاميم التصوير والنحت في القصور الارستقراطية أو المتاحف والحفلات المسيقية العامة.. الخ.

وفضلا عن أن المؤسسات العامة تحفز نمو جههور للأعمال الثقافية، يجد نفسه قادرا أو مجبرا على الوصول إلى الاستعداد الثقافي وليس لتلك المؤسسات غاية مثل المتاحف إلا أن تطرح للتأمل الفني أعمالا قد أنتجت غالباً من أجل أهداف أخرى (مثل الصور الدينية وموسيقي الرقص أو الطقوس ، الخ) إلا أن تأثيرها يكون تأسيس القطيعة الاجتماعية، التي بانتزاعها الأعمال من سياقها الأصلى، ويتجريدها من وظائفها المتنوعة النينية أو السياسية تختزلها بواسطة نوع من تطيق المحكم epoche ويضعها بين قوسين فعلا، إلى وظيفتها الفنية الخالصة. فالمتحف الذي يعزل يفصل (أي يؤطر على حدة frames apart بالانجليزية) هو بلا شك المحل المتاز لفعل «التأسيس» المتكرد دوما، مع ثبات الأشياء دون كلل، ومن خلاله تتأكد ويعاد انتاجها باستمرار، ويعاد إنتاج وضع المقدس الذي يُضغى على أعمال الفن، والاستعداد التقديس الذي تستدعين (١٠) فتجرية العمل التصويري التي تفرض هذا المحل المكرس حصرا للتأمل الغالص تتجه إلى أن تصير معيار تجرية كل الموضوعات المنتمية إلى الفئة نفسها التي تجد نفسها متشكلة بواسطة واقعة عرضها.

قكل شيء يدفع إلى التقكير في أن تاريخ النظرية الجمالية وفلسفة الفن مرتبط ارتباطا وثيقا – دون أن يكون انعكاسا مباشرا لأنه هو أيضا يظهر داخل مجال ما – بتاريخ المؤسسات الخاصة بتشجيع الوصول إلى الاستمتاع الخالص وإلى التأمل المنزه عن الغرض، مثل المتاحف أو تلك الكتيبات العملية للتدريبات أو التمارين البصرية التي هي بمثابة المرشد السياحي أو الكتابات عن الفن (وينبغي أن ندرج في عدادها قصص الرحلات التي لاتحصي). ومن الواضح بالفعل أن الكتابات النظرية التي يعاملها تاريخ الفلسفة التقليدية باعتبارها إسهامات في معرفة الموضوع هي أيضا وعلى وجه الخصوص إسهامات في البناء الاجتماعي لواقع هذا المصنوع، ومن ثم هي شروط نظرية وعملية لوجوده (ويمكن قول الشيء نفسه عن رسائل النظرية السياسية عند ماكياقللي وبودان (جان دوران الفيلسوف الفرنسي ١٩٥٠–١٩٥١ المدافع عن ملكية مقيدة السلمات)، أو مونتسكيو (كاتب فرنسي ١٨١٨–١٧٥٥) مؤلف روح القواذين وملهم النظريات الدستورية اللدرالة عن فصل السلمات).

وينبغى إذن إعادة المعياغة من وجهة النظر هذه لتاريخ علم الجمال الخالص، وإيضاح كيف أن الفلاسفة المحترفين قد أدخلوا إلى ميدان الفن مفهومات تم إعدادها أصلا داخل التقليد اللاهوتي، وعلى الأخص مفهوم الفنان بوصفه «مبدعا» مزودا بتلك الملكة شبه الإلهية التي هي المخيلة، قادرا على انتاج «طبيعة ثانية» وعالم ثان»، عالم نسيج وحده أن فريد في باب sui generis ومستقل ذاتيا، وكيف أن الكسندر بومجارتن Baumgarten (الألماني الاستة) في 1771–1771 مؤسس علم الجمال مستقلا عن الاعتبارات الاخلاقية وعن الفلسفة) في

<sup>(-</sup>١) هذا النحطة السريع والبررنامجي لما يمكن أن يكون تاريخا اجتماعيا للاستعداد الجمالي في شؤون التصوير يرتكز في جانب منا على ملاحظات مء ايرامس A Charms معل أشياء بالنصوي Salar ( المواتق ليضاحت من ١٩٥٨ - ١٩٥٨ ). The English Virus بماؤنن المنزية بالارت السايع طرح بماؤنن المنزية بالمرت السايع طرح منافقة with Exercise on the Seventeenth Century, Journal of the History of Ideas, No. 3, 1942, P. 51-73 et 190-219.

تأملاته الفلسفية حول الشعر ١٧٣٥) قد نقل إلى نسق علم الجمال نظرية بينتس في نشوء الكون Cosmogonie. ويفقا لتلك النظرية فإن الله في خلق أفضل العوالم المكنة قد اختار من بين عدد لا متناه من العوالم، كل منها مشكل من عناصر ممكنة مع غيرها -Compossi ble (اللمكن مع غيره عند ليبنتس هو الذي يجوز أن يوجد مع ممكن آخر إذا لم يكن بينهما تعارض) ومنظمة بواسطة قوائين داخلية نوعية، جاعلا من الشاعر خالقا ومن القصيدة عللا خاضعا لقوانينه الخاصة، لاتكمن حقيقته في التناظر مع شيء واقعي ولكن في اتساقه الداخلي، وكيف أن كارل فيليب موريتس Moritz (كاتب ألماني روائي وصحفي ١٧٥٦-١٧٥٦ قدم بعد مقابلته مع جوته في ايطاليا إسهاماته في علم الجمال التي أثرت في مدرسة الاندفاع والعاصفة) قد كتب أن العمل الفني «كون مصفر» ليس جماله «في حاجة لأن يكون نافعا»، لأنه «يحمل داخله غاية وجوده»، وكيف أن فكرة الخير الأسمى التي تتضمن تأمل الجميل، بأسسها النظرية المختلفة الأفلاطونية والأفلوطينية وكذلك التي تنتمي إلى ليبنتس، إذ تتبع سلالة نظرية أخرى (ينبغي أخذها أيضًا في بعدها الاجتماعي بوضع كل مفكر داخل مجاله) قد تم إعدادها وإنضاجها لدى مؤلفين مختلفين، وعلى الأخص لدى شافتسبري Shaftesbury (انتوني أشلى شافتسبري الكاتب الأخلاقي البريطاني ١٧١١-١٧١١ الذي يدافع عن «الحس الأخلاقي» فهناك حاسة للمنواب والخطأ داخل الإنسان تقوده لخير البشر بدلا من مصلحته الخامية) وكارل فيليب موريتس أو كانط، وهي فكرة تتبنى وجهة نظر المتلقى أو المستقبل أكثر مما تتبنى وجهة نظر منتج العل الفني، أي وجهة نظر التأمل، ثم شيلار (١٧٥٩-٥١٨٠ الشاعر والمسرحي والفيلسوف الجمالي الألماني المدافع عن الحرية) وشليجل Schlegel (الأديب والناقد الألماني ١٧٢٢-١٨٢٩ رائد الرومانسية) وشوينهاور وآخرين كثيرين، وكيف أن هذا التقليد الفلسفي الألماني على وجه المصوص قد ارتبط من خلال توسط فكتور كوزان بكتاب الفن للفن ولاسيما بودلير أو فلوبير الذين أعانوا بطريقتهم اختراع نظرية «المبدع الخالق» «والعالم الثاني» والتأمل الخالص،(۱۱)

وينبغى أيضا الكشف في كل حالة، كما حاولت أن أقوم بذلك فيما يتعلق بكانط، عن مؤشرات العلاقة الاجتماعية التي توجد دائما متضمنة في العلاقة بالعمل الفني (على سبيل المثال في أزواج الصفات مثل خالص وغير خالص المتعقل والمحسوس، الرفيع والمبتذل.. الغ)، ويضع هذ العلاقة المحتجبة وإن تكن تأسيسية داخل صلتها بموقع المؤلف ومساره داخل المجال (القلسفي والفني.. الغ) وفي الحيز الاجتماعي. وسلسلة النسب هذه التي

<sup>((</sup>۱) نبد رؤية آكثر تمعقا لتاريخ النظرية الجمالية في كتاب لبرامس عمل أشياء بالنصيمس بخاصة في الفصل للمنون من أنيسين إلى كانذ أرضيت لميسين كاتب لنجليزين ١٧٧١–١٧٧٩ أسهيت مقالات في خلق مثال الجنتلمان) الجماليات الحديثة والفرن المعرضي من 40 – ١٨٧٠.

تصبح مضجره بعض الشيء بواسطة الذهاب والإياب والثرثرات المرتبطة – بطريقة لايمكن تمييزها غالبا – بالاقتباس الواعى أن غير الواعى أن باعادة الاختراع ستشكل الارتباد الاكثر جذرية لهذا اللايمى الذي يجد كل المثقفين أنفسهم مستعدين – لأنهم يشتركون في امتلاكه – لاعتباره شكلا كليا (قبليا a priot) للمعرفة.

### المقولات التاريخية للإدراك الغنس

وهكذا بقدر مايتأسس المجال الوصفه مجالا يتناقص اختزال إنتاج العمل الفنى وقيعته وكذلك معناه أقل وآقل إلى عمل فنان بمفرده، يستغر على نحو حافل بالمفارقة أكثر وأكثر بكل الاهتمامات، ويدلا من ذلك يُخل هذا الإنتاج في المجال منتجى الأعمال المصنفة باعتبارها فنية كبيرة أو صفيرة الشهيرة أي المحتفل بها أو غير المعروفة، والنقاد الذين يتشكلون داخل المجال، وجامعي الأعمال والوسطاء ومديرى المتاحف وبإيجاز كل الذين يشكلون جزءا جوهريا من الفن والذين يعيشون للفن وعليه يتواجهون في صراعات منافسة يكون رهانها تعريف معنى العمل الفنى وقيمته، ومن ثم تحديد نطاق عالم الفن والفنانين المجالية وين وياتا قيمة الفن والفنانين

وإذا كان العلم الذي يدس الأعمال الفنية مايزال اليوم في طفولته فذلك دون جدال لأن الذين يحملون تبعته وخاصة مؤرخي الفن ومنظري علم الجمال منغمسون دون أن يدروا أو دون أن يدروا أو دون أن يستخلصوا كل النتائج - في الصراعات التي ينشأ داخلها معنى العمل الفني وقيمته، فهم مستغرقون في الموضوع الذي يعتقدون أنهم يتخذونه موضوعا، ويكفي للالتنتاع بذلك ملاحظة أن المفاهيم المستخدمة للتفكير في الأعمال الفنية، وخاصة للحكم عليها وتصنيفها تتميز كما لاحظ فتجنشتين باقصي درجة من عدم التحدد، وذلك حينما يتعلق الأمر بالأنواع (الشعر والمأساة والملهاة والدراما أو الرواية) والأشكال (القصية الشعرية والقصيدة الدائرية (الروندي) والسوئيت والمبيت الاسكندري أو الشعر الحر) والمرابة والواقعية والمرزية والواقعية

وليس الاختلاط أقل في المفاهيم المستعملة لتشخيص العمل الفنى نفسه ولادراكه ولتقييمه مثل أزواج الصفات التى تشكل بنية التجرية الفنية. وإذا كانت مقولات الحكم على النوق بسبب أنها مغروسة في اللغة المشتركة وأنها تنطيق في معظمها على مايتخطى نطاق الدائرة الجمالية بالمعنى الدقيق مشتركة أيضا بين جميع النين يتكلمون اللغة نفسها وتسمع من ثم بشكل ظاهر من الاتصال إلا أنها تظل دائما متسمة حتى عندما بستعملها المحترفين المتخصصون بعدم ثبات ومرونة قصرى يجعلانها - كما يقول فتجنشيتين مرة ثانية متأبية تماما على التحديد الجوهري(٢١) ويرجع ذلك بلا جدال إلى أن استعمالها والمعنى الذي يعطى لها يعتمدان على وجهات النظر الخاصة المحددة اجتماعيا وتاريخيا، والتي لايمكن التوفيق بينها في أغلب الاحيان من جانب مستعمليها.

A A A

إن المطل الواعى بحقيقة أن تحليك العبة يظل دائما مهددا بأن تستعيده اللعبة وتحتويه بدأ ويأخذ في حسابه في عرض نتائجه الصعوبات التي تقترب من أن تكون غير قابلة للاجتياز. ويرجع ذلك على وجه الخصوص إلى أن اللغة المتحكم فيها منهجيا إلى أقصى للاجتياز. ويرجع ذلك على وجه الخصوص إلى أن اللغة المتحكم فيها منهجيا إلى أقصى درجة محكوم عليها بأن تظهر بمجرد أن تدخلها القراءة السانجة في اللعبة الاجتماعية بوصفها موقف في اللعبة الاجتماعية في المدال المثال وهكذا فعلى سبيل المثال وحالما نستبدل مفهوما أكثر حياداً مثل الطرف أن المحيط بكلمة في التداول المحلى مثل البلد أو الإهليم محملة في طاقتها بتداعيات تحقيرية، يبقى أن التضاد بين المركز والطوف الذي يستطاع اللجوء إليه لتطيل بعض أثار السيطرة الرمزية اللمراعات داخل المعالم الأدبى أو الغنى على الصعيد القومى أو العالمي هو رهان اللمراعات داخل المجال الخاضع للتحليل. ويبقى أن كل لفظ من الألفاظ المستعملة في تسميتها يستطيع أن يستقبل فقا لوجهة نظر المتاقى تداعيات متعارضة على طول الخط تسميتها يستطيع أن عالم للركزة إلاطراف، باعتبارها أثرا للتظف أو «النزعة الإقليمية»، ومن ناحية أخرى مثل مقاومة أهل الأطراف في مواجهة الفط من الاثنا إلى فارق اختياري.

.. .. ..

وبإيجاز إذا كان من المستطاع دائما المجادلة في الأنواق - وكما يعرف الجميع، إذا كانت المواجهة بين التفضيلات تحتل بالفعل مكانا كبيرا في المحادثة اليومية فإن من المؤكد أن الاتصال لايتحقق في هذه الأمور إلا بدرجة عالية من سوء التفاهم، وفي الحقيقة إن المخططات التصنيفية التي تجعل الاتصال ممكنا تسهم أيضا في جعله بلا فاعلية من المناحية العملية. كما أنه من المعروف أن افرادا يشغلون مواقع مختلفة في الحيز الاجتماعي يستطيعون أن يعطوا معاني وقيما مختلفة تماما أو حتى متعارضة للصفات المستعملة في المعتاد عموما لتحديد سمات الأعمال الفنية أن موضوعات اللوجود اليومي.(١٧)

C.C. R., Shusterman, Wittgenstein and Critical Reasoning, Philosophy and Phenomenological Research, No. 47 1986, P. 91-110.

<sup>(</sup>١٢) انظر ر. شسترمان : فتجتشين والاستدلال النقدي.

<sup>13.</sup> ef. P. Bourdieu, La distinction, op. cit., P. 216.

<sup>(</sup>۱۳) بورديو: التميز.

وإن ننتهى من إحصاء المفاهيم ابتداء من فكرة الجمال التى أخذت فى فترات مختلفة معانى مختلفة أى متعارضة جذريا، وعل الأخص فى أعقاب الثورات الفنية مثل مفهوم الناجز التام infi الذى بعد أن كان يكثف المثل الأعلى الأخلاقى والجمالى دون انفصال بينهما للتصوير الأكاديمى، وجد نفسه مستبعدا من الفن بواسطة مانيه والانطباعين.

وهكذا فإن المقولات اللصيقة بادراك العمل الفنى يتقييمه متصلة مرتين بالسياق التاريخي؛ فائنها مرتبطة بعالم اجتماعي محدد المكان والزمان تصير موضوعا لاستعمالات تتميز اجتماعيا بالموقع الاجتماعي للذين يستعملونها، فمعظم المفاهيم التي يستخدمها الفنانون والنقاد لتعريف نواتهم واتعريف خصيمهم هي أسلحة المسراع ورهاناته. كما أن المقولات التي يستعملها مؤرخو الفن الإحاطة بموضوعهم ليست إلا مخططات تصنيفية المقولات المساء، ويتم وضع الاقتمة عليها أو تبديل إهابها بدراية ومهارة، بالإضافة إلى أن مفاهيم القتال هذه التي تدرك في بادىء الأمر اثناء معظم الوقت باعتبارها سبابا وإدانة (ولكن أليس الأصل اليوناني لكلمة مقولة اتقنية، تضفي عليها ألوان التشريح النقدي والرسائل والاطروحات الأكانيمية، بواسطة نسيان التكوين والمبائد جوالتشريح النقدي والرسائل والاطروحات الأكانيمية، بواسطة نسيان التكوين والمبائد جوا

وإذا كانت هناك حقيقة، فهى أن الحقيقة رهان لصراعات، وعلى الرغم من أن التصنيفات أو الأحكام المتباعدة أو المتناحرة للعناصر الفاعلة المنفعسة في المجال الفني من وجدال محددة أو موجهة بواسطة الاستعدادات والمصالح النوعية المرتبطة بمواقع داخل المجال، ويوجهات نظر، إلا أنه يبقى أنها مصوغة باسم مطالبة بالعمومية والشعول، على أساس حكم مطلق هو النفى المحدد لتسبية وجهات النظر. (١٤/١ والفكر الماهري يعمل بنشاط في جميع أرجاء العوالم الاجتماعية وعلى الأخص في مجالات الانتاج الثقافي، المجال الديني والمجال العلمي والمجال الأنبي والمجال الفني والمجال القانوني.. الخ حيث يمارس ألعابا رهانها هو الكلى الشامل، ولكن من الواضح تماما في هذه الحالة أن «مالهيات» هي معايير. وهذا مايذكرنا به أوست حينما حلل تضمنات كلمة «مقيقي» وهي فنان «حقيقي» أن ورائعة حقيقية» وفي حينها على تضما في هذه المحالة المنافرة في الاعتبار في جميع هذه الأمثلة تقابل كلمة حقيقي ضمنيا بالتضاد الطالة المنفوذة في الاعتبار في جميع حالات الفئة نفسها، التي ينسب إليها المحول (المسند الطاق المحول (المسند الطاق المحول (المسند الطاق المحول.) متكامين آخرين أيضا، ولكن بطريقة ليست مبررة تبريرا حقيقيا، هذا المحول (المسند الطاق المحول.)

<sup>(</sup>١٤) ومنى ذلك أن الفياسوف حينما يقترح تعريف لماهية حكم الفرق أن حينما يضفى العمو، الذي يطالب به على تعريف الل تعريف كانف يقلق مع استعدادت، فإنه يتحريف أقل مما يظن عن ضط الفكر العادي ومن الترويع إلى جمل التسبي مطلقا الذي معرد ذلك الفراء

ولا يستطيع العلم أن يفعل شيئا سرى محاولة إقامة حقيقة هذ الصراعات من أجل الحقيقة، والإحاطة بالمنطق المؤضوعي الذي تتحدد وفقا له الرهانات والمعسكرات، والاستراتيجيات والانتصارات، وربط التمثيلات وأدوات التفكير التي يُعتقد أنها غير مشروطة بالشروط الاجتماعية لإنتاجها واستعمالها. أي بالبنية التاريخية المجال التي تتولد فيه وتمارس وظائفها. وياتباع المصادرة المنهجية التي تم التحقق منها دوما بواسطة التحليل التجريبي والقائلة بوجود علاقة تماثل بين حيز اتخاذ المواقف (في الاشكال الأدبية أو الفنية ومفاهيم وأدوات التحليل.. الثي وحيز المواقع المحتلة داخل المجال، يصير المرء مسوقا إلى إضفاء طابع تاريخي على هذه المنتجات الثقافية التي تشترك في المطالبة بالتذكير بالكلية والشمول. ولكن ذلك الإضفاء التاريخي لايقف فحسب عند جعلها نسبية، بالتذكير ضوريتها بانتزاعها من عدم التحدد الناجم عن إضفاء خلود زائف عليها، ويربطها بالشروط الاجتماعية لنشوئها، فذلك هي تعريفها المنتج الحقيقي.

ويصدق ذلك بالمثل على التلقى «والاستقبال» على العكس من التصور الشائم الذي يرى أن التحليل السوسيولوجي بربطه كل شكل من أشكال اللاوق بالشروط الاجتماعية لانتاجه يختزل المارسات والتمثلات المتعلقة بالموضوع ويضعى عليها النسبية، فمن المكن اعتبار أنه يخلصها من التعسف ويضعى عليها الإطلاق، بجعلها في أن معا ضرورية ولا تقبل المقارنة ومن ثم مبررة في وجودها على نحو ماتوجد. ويمكن في الواقع افتراض أن شخصين مزودين بتطبعين habitus مختلفين لن يكونا معرضين لنفس الوضع ولنفس المؤثرات بسبب أنهما يقهمان ببناء هذا الوضع وهذه المؤثرات على نحو مختلف، فهما لن يصغيا إلى القطع الموسيقية نفسها ولن يشاهدا اللوحات نفسها، وسيتشكلان بحيث يحملان أمكام قيدة مختلة.

فالتضادات التى تشكل بنية الادراك الجمالي ليست معطاه قبليا a priori (ايست سابقة على التجربة) ولكنها تنتج ويعاد إنتاجها على نحو تاريخي، ولا يمكن فصلها عن الشروط التريخية لإعمالها، بل إن الاستعداد الجمالي الذي يشكل الميضوعات المضصمة اجتماعيا لتطبيقة في أممال فنية، والذي يحدد دفعة واحدة تعلقة بالقدرة الجمالية، بمقولاتها لتطبيقة من أممال فنية، والذي يحدد دفعة واحدة تعلقة بالقدرة الجمالية، بمقولاتها مستهلك محتمل العمل الفني بواسطة تدريب (تلمدة) نوعية. ويكفي أن نلاحظ توزيع ذلك مستهلك محتمل العمل الفني بواسطة تدريب (تلمدة) نوعية. ويكفي أن نلاحظ توزيع ذلك طوال التاريخ (عندما منفك على سبيل المثال في هؤلاء النقي اللين ظلوا حتى نهاية القرن التاسع عشر يدافعون عن فن خاصع لقيم اخلاقية ووظائف تعليمية)، أو داخل مجتمع ما اليوم، للاقتناع بأنه مامن شيء أقل طبيعية من القدرة على اتخاذ الموقف الجمالي كما

إن اختراع النظرة الجمالية المالصة يتحقق في نفس حركة المبال نحو الاستقلال الذاتي لبداديء إنتاج العمل. الذاتي، وفي الحقيقة وكما رأينا لاينفصل تلكيد الاستقلال الذاتي لبداديء إنتاج العمل. الفني وقييمه عن تلكيد الاستقلال الذاتي المنتقلال الذاتية. إن النظرة الفالصة - مثل التصوير الفالص الذي تكون هي موضع تلازمه المدين له بالجميل، والذي يُصنع لكي يُنظر إليه في ذاته ولذاته باعتباره تصويرا، ولعبا بالأشكال والنسب والألوان أي باستقلال عن كل إحالة إلى أي مدلول متعال – هي نظرة ناتجة عن عملية تنقية ويصول إلى الطابع عن كل إحالة إلى أي مدلول متعال – هي نظرة ناتجة عن عملية تنقية ويصول إلى الطابع الخالص. فهي نتاج تطل حقيقي للماهية قام به التاريخ في مجرى ثورات متعاقبة تؤدى كل مرة، كما هي الحال في المجال الديني، بالطليعة الجديدة إلى أن تعارض الأصولية، باسم رجوع إلى اتساق البدايات، وإلى تعريف خالص اكثر نقاء النوع الفني.

وعلى نحو أعم فإن تطور مجالات الإنتاج الثقافي المفتلفة نحو درجة أكبر من الاستقلال الذاتي يصاحبه كا رأينا نوع من العودة الانعكاسية والنقدية للمنتجين إلى مراجعة إنتاجهم الخاص، يدهعهم إلى أن يستخلمىوا منه المبدأ الضاص والافتراضات المسبقة النوعية.

ويمقدار ماييدى تأكيد أولوية الشكل على الوظيفة وصيفة التمثيل على موضوع التمثيل القطيعة مع المطالب الضارجية والرغبة في استبعاد الفنانين المشكوك في طاعتهم لها، يكون ذلك التأكيد التعبير الأكثر نوعية المطالبة باستقلال المجال وادعوى انتاج وفرض مبادى، شرعية نوعية سواء على صعيد إنتاج العمل الفنى أو على صعيد استقباك، إن الانتممار الطريقة القول إزاء مايقال، والتضحية «بالموضوع» الذي كان يضضع قديما على نحو مباشر للطلب لحساب طريقة تناوله، العب الخالص بالألوان والنسب والأشكال قد قسر اللغة على للطلب لحساب طريقة انزائه، العب الخالص بالألوان والنسب والأشكال قد قسر اللغة على (بالكسر) وعدم قابلية أيهما للاستبدال، بتشديد النبر على الجانب الأكثر نوعية والأكثر رفضا لقابلية الاستبدال من فعل الإنتاج، فالفنان يتحدى كل قسر وكل طلب خارجي ويؤكد مسيطريته على مايحدده ويعُرفه وكل ماينتمي إليه بالمعنى اللقيق، أي الطريقة والشكل والاسلوب، أي الفن في كلمة واحدة الذي يتأسس ولا غاية له إلا الفن، وينبغى الاستشهاد بديلا كروا (الرسام الفرنسي ١٩٧٨–١٩٨٣ المجدد العظيم في اللون واللوحات الحائطية بوراد المرسة الرومانسية وصاحب اليوميات شديدة الأهمية):

«كل المواضيع تصبير جيدة بواسطة جدارة المؤلف، أيها الفنان الشاب هل تنتظر موضوعا؟ كل شيء يصلح موضوعا، الموضوع هو أنت نفسك، إنه انطباعاتك وانفعالاتك (مام الطبيعة. ينبغى أن تنظر داخلك الأحوالك (١٥) فالمؤضوع الحقيقى العمل الفنى ليس إلا الطريقة الفنية بالمعنى الخاص الادراك العالم، أى الفنان نفسه، وطريقته وأسلويه، فتلك هى العالمات الاكيدة لسيطرته على فنه. إن بودلير وفلوبير في ميدان الكتابة ومانيه في ميدان التصوير يدفعون التأكيد الواعى لكلية قوة (أو لشمول جبروت) النظرة الفنية إلى أقصى نتائجها مقابل صعوبات ذاتية وموضوعية غير عادية: فبإثبات «المبدع» أنه قادر على تطبيق تلك النظرة الا على الموضوعات الوضيعة والمبتذلة فحسب كما تريد واقعية شانفلورى وكربيه بل على الموضوعات الوضيعة والمبتذلة فحسب كما تريد واقعية شانفلورى قدرته شبه الإلهية على تحول طبيعة المادة، وعلى فرض الاستقلال الذاتي للشكل بالنسبة إلى الموضوع، وعلى إلزام الإدراك المثقف بمعياره الأساسي.

والسبب الثاني لهذا الرجوع الانعكاسي والنقدى للفن على نفسه هو حقيقة أن انغلاق مجال الانتاج يخلق شروطا لدائرية ولعكوسية تكاد أن تكون تامة بالنسبة إلى علاقات الإنتاج والاستهلاك، وحينما تصير المبادئء الأسلوبية الموضوع الرئيسي للمواقف والتمارضات بين المتنجين فإنه يتم إنجازها بطريقة متزايدة الدقة والاكتمال داخل الأعمال، وفي نفس القت تتأكد تلك المباديء بطريقة أكثر صراحة وأكثر نسقية في المواجهة التي تجرى بين المنتجين والأحكام النقدية المستندة إلى عمل بعينه أو مع أعمال منتجين آخرين كما تتأكد في الخطاب النقدي بواسطة المواههة ومن أجلها. وفضلا عن ذلك فإن التمكن المملى من المكتسبات النوعية المغروسة في الأعمال السالفة التي وجدت تقنينا وتقديسا لدى هيئة كاملة من محترفي الحفاظ والاحتفال، من مؤرخي فن وأدب وشراح ومحللين ونقاد هي جزء جوهري من شروط الدخول إلى مجال الانتاج. وينجم عن ذلك أنه على العكس مما تعلمه لنا نزعة نسبية سائجة فإن زمن تاريخ الفن لايقبل السير في الاتجاه العكسي، كما أن هذا التاريخ سيقدم لنا شكلا من الطابع التراكمي، وليس هذاك من هو أوثق ارتباطا بالتقليد الخاص للمجال، حتى في مقصد تقويضه من فناني الطليعة. فهؤلاء الفنانون كيلا يظهروا بمظهر السذج يجب عليهم حتما أن يحددوا موقعهم بالنسبة إلى كل محاولات التجاوز المتقدمة عليهم التي حدثت في تاريخ المجال وفي حين المكنات الذي يقرضه على القادمين الجدد.

وكل مايراصل البقاء يتزايد ارتباطه بالتاريخ النوعى للمهال، وبه وهده ومن ثم تتزايد ممعوبة استنباطه انطلاقا من حالة العالم الاجتماعي في اللحظة المروسة (كما تتظاهر

<sup>15.</sup> E. Defacroix, Ocuvres Littéraires, Paris, Grès; 1923, t. I, P. 76.

<sup>(</sup>١٥) يوجين بيلاكروا، الأعمال الأبيية.

سوسيولوجيا معينة، تتجاهل المنطق النوعى للمجاله باتها تفعله). بيد أن إلادراك المحكم الأعمال مثل علب فارول أو الصور ذات اللون الواحد عند كلين Yres Kiein (١٩٦٨–١٩٦٣) (١٩٦٨–١٩٦٨) لرسام فرنسى من رواد الفن التجريبى في صور اللون الواحد الزيقاء أو الوردية أو الأهبية) التي تستمد وجودها وقيمتها وصفاتها الشكلية من بنية المجال أي من تاريخه لايستطيع إلا أن يكن إدراكا تفاضليا، قادرا على التمييز، أي مهتما بالانحرافات بالقياس إلى الأعمال الاخترى المعاصرة والسابقة. وإذا كان استهلاك الأعمال الصادرة عن تقليد ألى الأعمال الأخرى المعاصرة والسابقة. وإذا كان استهلاك الأعمال الصادرة عن تقليد طويل من القطيعة مع التقاليد، يتجه مثل إنتاجها، نحو أن يصير تاريخيا شبئا فشيئا، ويتجه مع ذلك نحو أن يكون بقدر متزايد منزوع الطابع التاريخي تماما، فسيصير التاريخ الذي يُدخل عمليا إلى الطبة فك الشفرة كما يُدخل التمييز مختزلا على نحو متزايد إلى التربيخ الخالص للأشكال مخفيا بالكامل التاريخ المجتماعي للصراعات حول الأشكال التي تصنع حياة المجال الفني وحركته.

وهكذا يتكشف التحدى الذي تعارض به الجمالية الشكلاتية التي لاتريد أن تعوف إلا الشكل سواء في الاستقبال أو الإنتاج التحليل السوسيولوجي، وفي العقيقة إن الأعمال الصادرة عن بعث شكلي خالص تبدى وكأنها مصنوعة لكي تكرس احتكار القراءة الداخلية للصحواب، وهي قراءة لاتهتم إلا بخصائص الشكل، ولكي تبطل أثر كل البهود الرامية إلى للمحواب، وهي قراءة لاتهتم إلا بخصائص الشكل، ولكي تبطل أثر كل البهود الرامية إلى دردها إلى سياق اجتماعي تتكون على خلفيته ولكي تفقد تلك البهود الحظوة والاعتبار(١٧) ومع ذلك يكفي لقلب الوضع أن نلاحظ أن الرفض الذي يضعه الطموح الشكلاني، في معارضة كل نوع من إضفاء الطابع التاريخي يرتكز على الجهل بشروط إمكانه الاجتماعية الخاصة بطريقة مماثلة في موضع آخر لعلم الجمال الفلسفي الذي يسبحل هذا الطموح ويصدق عليه، ولكن ماينسي في الحالتين هو العملية التاريخية التي تتأسس في مسارها الشروط الاجتماعية للمرية إزاء التحديدات الخارجية، أي مجال الانتاج المستقل نسبيا والجمالية الخالصة التي يجعلها ممكنة.

## شروط القراءة الخالصة

إن القراءة الخالصة التي تتطلبها الأعمال الطليعية الأكثر تقدما باعتبارها واجبا والتي يتجه النقاد والقراء المحترفون الآخرون إلى تطبيقها على كل عمل اكتسب شرعية مثلها مثل الادراك «الخالص» للأعمال التصويرية أو المسيقية، فهي مؤسسة اجتماعية وتلك المؤسسة

<sup>(</sup>١٦) يتميز أن تنظر إلى واقعة أن للوسيقى ممارت حيل الشانينات من القرن التاسع عشر الفن للرجمي، على الأقل بالفسية اللي المفافعين عن الفن القالمين في علاقة تأك الواقعة بالقدية نحو الشكافية الجمالية التي كانت بالنسبة للشمر على الأقل واللي المستخد كلساء الجمال المستقبل القائم البيان يشام نصيفة أن نوع أن نوعة.

ليست إلا خاتمة تاريخ مجال الانتاج الثقافي بأكمله، تاريخ انتاج الكاتب الخالص والمستهلك الخالص اللذين يسهم ذلك المجال في إنتاجهما. ولأن النص نتاج نمط خاص من الشروط الاجتماعية فهو يسلم بوجود قارىء قادر على تبنى الموقف المناظر لهذه الشروط، وحينما يكون تعبيرا عن مجال بلغ درجة عالية من الاستقلال الذاتي، فهو يتضمن إيعازا وإنذارا واستعدادا، وكل ماتسجله وتصدق عليه معظم نظريات التلقى والقراءة دون أن تعرى، وفي الحقيقة إنها إذ تتأسس على تحليل ذي منحى فينومنواوجي للتجربة المعاشة للقاريء المثقف تحكم على نفسها بأن تستظم من ذلك المعيار الذي تجسد في إنسان قضايا معيارية على تحوساذج،

بيد أن الذي تلقى أسم العماد «قاربًا مضمرا» عند نظرية التلقى (وفواقجانج إيزر Wolfgang Iser «والقاريء في أعلى مرتبة» archilecteur عند ميشيل ريفاتر (۱۷) أو القاريء «الطلع» informé (الذي استبطن كفرد المعرفة الجوهرية) عند ستانلي فيش Fish هو القاريء الذي يتكلم عنه التحليل بالفعل، مع وصف تجرية القراءة بوصفها استبقاء واستباقا عند ولفجانج إيزر، وليس ذلك القاريء إلا المنظِّر نفسه الذي يتبع في ذلك ميلا مشتركا يدرجة كبيرة عند القارىء المعنك lector في أن يجعل تجريته الخاصة موضوعا، وأن يجعل منها على الرغم من عدم تطيلها سوسيواوجيا تجرية القارىء المثقف وليس في حاجة إلى ينفع بعيد جدا بالملاحظة التجريبية لكي يكتشف أن القاريء الذي تخاطبه الأعمال الذالصة مو نتاج شروط اجتماعية استثنائية تعيد إنتاج (بعد ادخال جمع التغييرات الضرورية mutatis mutandis ) الشروط الاجتماعية لإنتاجه (ويهذا المنى فالمؤلف والقاريء الشرعي قايلان المبادلة(٢٠)- ومعنى ذلك هنا أيضًا أن القطيعة مم النزعة الحسية ومم المسايرة الترجسية التقليد التقويلي لايستطاع إنجازها إلا في --وبواسطة إعادة استحواز على كل تاريخ مجال الانتاج، الذي أنتج المنتجين والمستهليكين والمنتجات ومن ثم أنتج المطل نفسه، أي في ويواسطة جهد تاريضي وسوسيولوجي هو

17. M. Riffaterre, Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion , 1971,

ريقاش . مقالات في الإسلوبية البنيوية.

<sup>18.</sup> S. Fisher, Literature in the Reader "New literary History, No. 2, 1970, p. 123. ستالتي فيشر الأنب في القاريء.

<sup>19.</sup> W. Iser, L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984, P. 209 sq.

ايزر، فعل القراءة، تظرية في الأثر الجمالي،

<sup>(</sup>٢٠) كل ثرية تقافية مثل الذمن الأدبي أو العمل التصويري أو للوسيقي هي موضوع الأوان من الفهم تتفاوت في شكلها ومضيونها مثل تفارت الاستبداد والقبرة الثقافية المتلقين وفقا المعرفة الحصلة وأقدمية اكتسابها -P. Bourdicu et A. Dar) ... bel avec D. Schnapper, L'Amour de l'art. les musées d'art européens et leur public, op. cit., بوريس وداريل مع د شنابيه، دحب الفن، مناحف الفن الأوربية وجمهورها) وفي هذا الكتاب عرض انعوذج تغايرات تلقى الأعمال التصويرية، آلتي تُصدق على مجمل الأعمال الثقافية).

الذي يكونُ الشكل الفعال الوحيد لعرفة الذات، ويهذا المعنى المعارض على طول الخط المعنى الذي يقدمه التراث «التأويلي» من المكن تأكيد أنه «بموجب اللفظ الألماني، فإن كل فهم V هو فهم للذات (٢١) فالفهم هو الإحاطة بالضرورة ويمبرر الموجود وذلك بإعادة بناء --في الحالة المعينة لذلك المؤلف المعين ولتلك الصيغة التوليدية (المنتجة) التي تسمح معرفتها باستنساخ للعمل نفسه في نمط أخر أو في صبغة أخرى، كما تسمح بالبرهنة على الضرورة المتحققة خارج كل تجربة تقمص وجداني: ولا تكون الفجوة بين إعادة البناء التي تقرض ضرورة ما والفهم المشارك أكثر جلاء إلا حينما بساق المفسر أو الشارج بواسطة عمله إلى أن بيرهن على أن ممارسات العناصر الفاعلة التي تشغل في المجال الثقافي أو في الحين الاجتماعي مواقع بعيدة تماما عن موقعه هي ممارسات ضرورية ومن ثم فهي جديرة بأن تبيق له فضالا عن ذلك «متنافرة منفرة» (٢٢) بعمق.

وبحب تأكيد أن العمل المبروري لإعادة بناء الصيغة أو المعادلة التكوينية (التواسية) التي هي أساس عمل ما لامريطها شيء مهذا التوع من الطابقة المناشرة القورية بين الأثا الفريدة للقارىء والأنا الفريدة المبدع التي تستحضرها الرؤية الريمامنسية والقراءة الحبة، مفهومة عند هرير على الأخص باعتبارها نوعا من العدس التكهني اروح المؤلف. كما أن ممارسة القراءة كما يمكن ملاحظتها عند جورج بوليه Poulet نفسه (وفي ذهني تحليله لتلك الصفحة من مدام برفاري) لايربطها شيء بما يقوله عنها في فينومتواوجيا القراءة (ظاهريات القراءة)، أي بالجهد المتمثل في أن يضبع القاريء نفسه مكان للؤلف لكي ينفث الحياة على نحو ما في التجرية الباطنة (المحايثة) داخل العمل، الوصول إلى تلك الحالة من الانصبيار التقممين، حيث يسلك وعي القاريء كما لو كان وعي المؤلف.

. . .

إذا كان التمثيل الرومانسي للقرامة قد بقي شديد الحبوية في التقليد التعليمي، الأدبي والفلسفي، فذلك لأنه يقدم دون شك أفضل تبرير لنزوع القارىء lector إلى أن يطابق بين

<sup>21.</sup> H. G. Gadamer, Warheit und Methode, Tübingen, Mohr, 2e cd., 1965, P. 246, Trad, Fr., Verité et Méthode les Grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Paris, Ed. du Seuil, 1976.

جاذامر: المقيقة والمنهج والترجمة الفرنسية للكتاب، (٢٢) أحيل هذا إلى لقاء قلت فيه محاولا أن أذكر بالفرق بين منطق الإنكار والتنديد ومنطق الفهم، وإقفا ضد كل سلطات الاتهام العامة التي هبت لإدانة هيدجر هو دانتي سلكون أغضل معام له،

Cf., P. Bourdieu, "Ich glaube ich wäre sein bester Verteidiger",

Das Argument, No.171, October 1988 P. 723-726.

نفسه وبدين المؤلف auctor وإلى أن يشارك بذلك عن طريق التفويض والوكالة في عملية «الخلق». وهي مطابقة أسسها بعض المفسرين الملهمين نظريا بتعريفهم التفسير بأنه نشاط «إبداعي» خلاق (٢٢)، -- ومن المستطاع على طريقة باشيلار- الذي تكلم عن النرجسية الكرنية بصند تجربة جمالية عن الطبيعة مؤسسة على العلاقة «أنا جميل لأن الطبيعة جمعلة، والطبيعة جمعلة لأنني جميل»(٢٤). أن نتكلم عن «ترجسية تأويلية» يصدد هذا الشكل من لقاء الأعمال والمؤلفين الذي يؤكد فيه القائم بالتأويل ذكاءه وعظمته بواسطة ذكائه الذي يقوم بتقمص المؤلفين العظام. وإن ينتهى التاريخ الاجتماعي للتفسيرات الذي يجب أن يصاحب أو يسبق كل تفسير جديد بإحصاء الأخطاء التي ارتكبها مفسرون كثيرون بعد مفسرين كثيرين لسبب واحد هو أنهم أحسوا بأنهم نوو صلاحية لكي يروا «مؤلفيهم» على صورتهم هم الخاصة، فيعبرونهم أفكارا ومشاعر تنتسب بدقة إلى أماكن ومواقبت محددة. وبذكر جميعا التعليقات المتحذلقة والسخيفة على الكالسبكيات المدرسية، ولكن عددا من القراءات الدارجة التي بلا سند إلا المطابقة الإسقاطية والتحويل السيكولوجي الواعي لا تحصل على تسامح في القبول إلا لأن الاستعدادات الأخلاقية التي تعبر عنها أقل إملالا وجفافاً . وبإيجاز ليس من المستطاع الحياة من جديد في التجرية المعاشة للآخرين أو بمثها من جديد، وليس التعاطف هو الذي يؤدي إلى الفهم الحقيقي، بل الفهم الحقيقي هو الذي يؤدى إلى التعاطف أو بطريقة أفضل إن اكتشاف الضرورة يصاحب هذا النوع من الحب العقلى، القائم Amor intellectualis القائم على رفض النرجسية (٢٠).

إن نقد سوسيواوجيا للقراءة الخالصة مفهوما بوصفه تحليلا للشروط الاجتماعية لإمكان هذا النشاط المفرد هو وحده الذي يستطيع أن يسمح بقطع الصلة مع الافتراضات المسبقة التي تنغمس فها تلك القراءة على نحو مضمور، وربما بتجنب ألوان القسر والحدود

<sup>(</sup>٣٧) يبن كل الفرن هارايا التفسيس التغلوي القراعة الإيماعية يمكن أن نذكر في جانب الأمب جيران جينيت Grand Genetic , وفي ميذات القندة المائية عن المتفقق المتجهد و نفر ميزات الفندة المتفقق المتجهد و نفر ميزات الفند القياسة المتحدة المتفقة فالتجهد و نفر المتحدة المتحددة المتحددة

<sup>24.</sup> G. Bachelard, L'Eau et les Rèves, Paris, J. Corti, 1942, P. 37. (٢٤) جاستون باشيادر الماء والاحلام.

<sup>(24)</sup> يصنق ذلك بالنسبة إلى تفسير نص لاحد البشر العاليين مقاما يصنق بالنسبة لقهم عمل مؤلف مشهور (ولا يمنى ذلك أن قهم أعمال الشاهير لاتطرح مشاكل خاصة، يطي الأخس يسبب انتماء مؤلفها إلى مجال ما).

# التي يجعلها الجهل بهذه الشروط وافتراضاتها المسبقة مقبولة من جانبها. (٢٦)

وعلى نحو حافل بالمفارقة فإن النقد الشكلاني الذي يريد أن يكون متحررا من كل إشارة إلى المؤسسات يقبل على نحو مضمر كل «الأطروحات» المغروسة في وجود المؤسسة التي يستمد منها سلطته، فهو يتجه إلى استبعاد كل طرح حقيقي للأسئلة حول مؤسسة القراءة، أي حول تحديد نطاق كتلة النصوص (الكتابات) المكدسة بواسطة المؤسسة وحول تعريف نمط القراءة الشرعية التي تفهم وفقا لشبكات مقننة إلى هذه الدرجة أر تلك نصوصا تشكلت بوصفها قطعا من الواقع مكتفية بذاتها، تتضمن داخلها مبرر وجودها ، ولا يمكن الخروج من تلك الدائرة الفاتنة للخرافات Legenda التي تنتج النمط المراضى الذي يعيد انتاجها بوصفها كذلك أي بوصفها موضوعات تستحق أن تقرأ، وأن تقرأ بوصفها موضوعات لا زمانية، لاستمتاع جمالي خالص، إلا بشرط اعتبارها موضوعا في مجموعين متسقين من الأبحاث، فمن جهة هناك تاريخ الاختراع التدريجي للقراءة الخالصة، نمط أدراك الأعمال للتحد باكتساب مجال الإنتاج الأدبي الاستقلال الذاتي، والظهور المتضايف معه لأعمال تتطلب أن تقرأ (وتعاد قراحها) في ذاتها وإذاتها. ومن جهة أخرى هناك تاريخ عملية إضفاء القداسة (أو التقنين والإقرار) التي أدت إلى تأسيس كتلة من الأعمال المقدسة (المقرة) إتجه النظام التعليمي إلى أن يعيد على نحو متصل انتاج قيمتها عن طريق انتاج مستهلكين مجريين أي سبقت هدايتهم ومعقبين يضغون القداسة. إن تجليل الخطاب النقدي عن الأعمال هو في أن معا تمهيد نقدي لعلم الأعمال الفنية وإسهام في علم إنتاج الأعمال بوصفها موضوعات للإيمان.

وبون مجرد التفكير في أن نقدم هنا مخططا سريعا لهذا البرنامج (فضالا من تحققه في عمل المؤرخين)(۲۷ فإننى أريد فحسب أن أؤكد القرابة بين موقع القارى، Lector وتلك القراءة منزوعة ونازعة الطابع التاريخي لمجمل الأعمال المقتنة المقرة التي قد نزع عنها أيضا طابعها التاريخي، ومن المعروف أنه حتى بداية القرن التاسع عشر كانت الفكرة التي لاتحتاج إلى شرح مادامت تبدو بديهة عن إنسانية كلية الزمان (تعيش في جميع الأزمنة

<sup>(</sup>٣٦) يشب تحليل الاستمالات الاجتماعية الثريات الثقافية ماكانه في أربئة أخرى النقد التاريخي للتصويص للقصة (ينهل منا أيضا الاستشهاد وسيسيونا) أهلست كه فياه لا فيما يبد في دائور - كما يتطاهر المدافعين من النظام الثاقي القائم بالاعتقاد متماثلن بتدييز الثقافة والوسطة إضاء مالي تصويم لهياء فهذا الطاعر النسبي بقدمين تقدا أقدراتة والقزية الليتشنية (المستمية) القائمية الاتين تجملان الأعمال تتحول من أموات للانتاج وبن ثم للابتكار والاختراع والحرية المكنة إلى

<sup>27.</sup>Cf. R. Chartier(ed), Pratiques de la lecture, Marseille, Rivages, 1985 (Notamment Du livre au lire, P. 61-82.

مساوية لنفسها) أساس الاختيار فيما يسمى «بالإنسانيات» (٢٨) : فهذه «الثقافة» مصنوعة من حيث الجوهر من نصوص العصر اليوناني والروماني القديم الكبرى التي من خلال التعقيبات والشروح النحوية والبلاغية التي أتخذت منها موضوعا لها قد أعتبرت بمثابة كتلة المواضيم الأبدية التي لايمكن الاستغناء عنها للتفكير في المشاكل الأساسية للسياسة والأخلاق والميتافيزيقا(٢١). وكما يلاحظ دور كايم «فإن كل شيء كان يجب أن يدفع الشباب إلى الاعتقاد بأن الإنسان في كل زمان ومكان مماثل لنفسه وبأن التغيرات الوحيدة التي ببديها في التاريخ مختزلة في تعديلات خارجية وسطحية (...) وليس من المستطاع إذن عند المروج من المدرسة تصور الطبيعة الإنسانية على نحو مختلف عن نوع من الواقع الأبدى لايقبل تبدلا ولا يعتريه تغير، مستقل عن الزمان والمكان. لأن تنوع المواقع والشرط لايؤثر فيه(٢٠) وطوال القرن التاسم عشر وإصلت اللغات والأداب القديمة سيطرتها على البرامج، وعلى الرغم من جهود تيار كان في وضع الأقلية أراد بروح «الموسوعة» أن يجعل التأميل على أساس الملاحظة والتجربة فقد ظلت البيداجوجيا أو التربية التعليمية متجهة نحو تعصيل قواعد البلاغة والفطابة (من خلال الخطاب اللاتيني أو الفرنسي) والتربية الأخلاقية أو على نحو أدق رفع «مستوى التفكير «٢١) ووجد التركيب من نزعة إنسانية شاملة وقراءة شكلانية للنصوص إكتماله في ظل الجمهورية الثالثة متمثلا في النزعة الروحية ذات الطابع العلماني التي هي الديانة الجامعية للعمل الفنى مأخوذا باعتباره شكلا خالصا (عند الغرع المدرسي المسمى تحليل النصوص أو شرح النصوص)، جديرا بأن بدخل في معيد الخالدين من المؤلفين الذين رفعوا إلى رتبة القداسة، لكي يصلح أساسا لنوع من الاجماع الجمهوري أو القومي مرتكز على التحييد، وعلى إقصاء الواقع وعلى النزعة التلفيقية، بالنسبة إلى كل الصراعات القادرة على تقسيم صفوف الفئات المختلفة من الطبقة المسطرة (الإيمان والعقل، النزعة المحافظة والنزعة التقدمية.، الخ)، وكما يوضع ليونيل جوسمان، الذي يلاحظ أنه بعد ١٨٧٠ في انجلترا أو الولايات المتحدة كما في

É.Durkbeim, L'Evolution pédagogique en France, Paris, P.U.F. 1938, ¿ 1, P. 99.
(\*Y) من للمرزية أنه غي فرنسا حتى يقائم أنه كنات القادل (PV) الكلامية على أساس التعلق ما المؤاد المديية على المراح المدينة على المدينة على المدينة على المدينة على المراح المدينة على المدينة على المدينة على القلوبات التحدة واجترار.

30. É.Durkheim, L'Evolutio pédagogique en France, op. clt. t H. 85.

<sup>(</sup>٢٨) يشير دور. كايم على سديل الثال إلى أن التقليد الإنساني قد أخترا العالم الإغريقي الهيناني إلى طدرع من الوسط غير الواقعي الثالي عامل بون انفي شد بشخصيات عاشد في التاريخ والكلها بالقديمة بهذه الطريقة لم يعد فيها شرء تاريخي» هي ديسب هذا الإفادة الطابع التاريخي إلى ضورية تحييد الأنب الرائي لكي يكون من للمتطاح تحريك إلى أساس الخدرج تطيع تطبيع بتروي يستهدف غرب تقليع محمس (1. دي كابم التطريد الترويق في فرنسا)

<sup>31.</sup> Cf. M. Armold, A Prench Eiron, or Middle Class Education and the State, Lundree et Cambridge, 1864. (Compter rendu d'une enquête menée au lycée de Toulouse en 1859) et a Vuillemain, Rapport au roi sur l'finstruction secondaire, Le Moniteur universel 8 mars 1843 P. 385-3919 cités par L. Gossman, "Literature and Education" art. clie, p. 365, Voir aussi A. Prost, L'enseignement en France, 1800-1867, Paris, A. Collin, 1968, P. 52-68.

<sup>(</sup>٢٩) أرنولد إيتون فرنسية أن تربية الطبقة الوسطى والنولة، (بالانجليزية) و أ. فويمان تقرير إلى الملك عن التعليم الثانوي، وانظر أيضًا أ، يروست التعليم في فرنسا.

فرنسا كان تعليم الأدب المتجه حتى ذلك الوقت نحو التدريب على الكتابة والخطابة أمام جمهور (مع تركيز في البلاد الانجلوسكسونية على مايسمى فن الإلقاء (Elocution) يتحول شيئا فشيئا إلى النشاط للتنوق والتقييم، «يستطيع تنمية العاطفة والغيال هيم فتعليم الخطابة والبلاغة قد أخلى المكان زيادة على ذلك إلى ثقافة الذوق وإلى تأهب للتلقى(الأحد

.. .. ..

هناك إذن صلة تبعية متبادلة بين طبيعة النصوص المقدمة القراءة وشكل القراءة الذي يتناولها. فقراءة «القارىء» المحتك Lector لعقرض وقت فراغ Skholé ، وهو وضع يتأسس الجتماعيا من دوقت الفراغ المخصص للعراسة» يمكن فيه «اللعب بجدية» (كما يقول المخطون باليونانية الفراغ المخصص للعراسة» يمكن فيه «اللعب بجدية» (كما يقول الفلاطين باليونانية الفراغ المختوب (Spoudaios Paizein واذلك المؤلفة مهيئة لان تتفتح بدقة شديدة مايتطلبه ذلك سواء من اعتبار العمل منزوع الطابع التاريخي لدى التقليد الجامعي، أو امتبار العمل الأدبي نتاج المقصد الشكلى. إن إنتاج الخالص ينتج ويفترض القراءة الخالصة، وإن الأشياء الجامعية وبواسطة التعقيب. وين الأشياء الجامعية على نحو ما إلا الحد الأقصى لكل الأعمال المنتجة من أجل التعقيب وبواسطة التعقيب. ويمعدا ما يكتب أعمالا من المقرّ لها أن تُحل شفرتها، ومن ثم أن تخضع القراءة المتكردة التي هي من جانبها وهي التي تستبعد كل أشارة المتزالية إلي التاريخ الاجتماعي للانتاج والمتنجين، من جانبها وهي التي تستبعد كل أشارة المتزالية إلي التاريخ الاجتماعي للانتاج والمتنجين، وكل مقصد تاريخي قادر على ابتعاث القوة السجالية أو السياسية للممل الأدبي تقرن على نح طبيعي «بمقصد» كل الأعمال الأدبية (كما يقول بانوفسكي) التي ليس لها مقصد نحو را لا يكون لها مقصد، إلا ذلك المقصد المغروس في صميم شكل العمل.

وينجم عن ذلك أن وجهة النظر المنتيمة إلى الدارسين Scholastic view (بالانجليزية) التي يتكلم عنها أوستن لاتكون على هذا القدر من عدم القابلية للرؤية إلا حينما يقوم الباحثون الدارسون في كل البلاد المنحصوون في الدائرة الملقة الكاملة التي ترسمها مون أن تدرى نظرياتهم الجمالية وكاتهم أمثال هيروبيا المحرضة على قتل المعدان (-عند مالا رميه) بإغماد النظرة الفائصة لقراءة تنزع الطابع التاريخي في صدر مراة عمل خالص منزوع الطابع التاريخي الكامل.

<sup>32.</sup> L. Gossmen "Literature and Education" art, cité. P. 341-371, specialement P. 355.

جريسان «الأمد والتعليم». 
(17) أيضمت في مكان أخر أن التزرع إلى مد دين حديد لهقف القاريء للحنات Lector التي ميذ بعض أشكال البنيوية 
(17) أيضمت في مكان أخر أن التزرع إلى مد دين حديد لهقف القاريء للحنات Lector التي من الرئيب المقوس 
الإشاريجيات القراية أن أصال الفان أن حتى بعض أمكان القطاب) هو بعدا أخطاء مستقية بهنجيج عدد الأخطاء من ما أسما 
الميذين وغم فقت الله Philologisme | أن الملاقعة الميزيج بالملكة المثالجية بالملكة المثالجية الميارة الميارية الملكة الميزية بالملكة الميزية الملكة المثالجية الملكة الميارية الملكة الميزية الملكة الميارية الملكة المينة الملكة ال

#### بؤس النزعة اللاتاريخية

لاشك في أنه ليس من قبيل المصادفة أن الرؤية المدرسية (السكولائية) للعالم ومجمل الافتراضات المسبقة التي لاتتّناقش لأن مؤسسة على أن الرؤية تستلزمها على نحو مضمر لابتكشف بسفور كما تتكشف في حالة الفلسفة: وبطريقة تتطوي على المقارفة فإن الواوج إلى عالم موضوع تحت تأثير الفراغ المنكب على الدراسة skholö ، والممارسة الجانية والفائية دون غاية أن يكون إعدادا بالضرورة التجسيد موضوعي لكل شروط إمكان التجرية اللجمالية، التي يشخصها كانط جيدا بأنها دممارسة خالصة للكة الشعور» أو بأنها لعب الحساسية المنزه عن الغرض، وبطريقة أكثر دقة إن فاسفة تاريخ الفلسفة التي ينغمس فيها عمليا أساتذة ومعلموا الفلسفة من كل اتجاه(٢٠) عند قراءة النصوص الفلسفية والتي قدم عاليا أساتذة ومعلموا الفلسفة التي ينغمس فيها عمليا أساتذة المنافرة الواضحة الجلية لا تجعلهم يميلون أبدا إلي أن يتخاصوا في نظرياتهم عن إدراك الأعمال الثقافية (وليست نظريات القراءة إلا حالة خاصة منها) من الدائرة المسورة القراءة الخالصة النصوص من الالربة.

وينبغى تسليط الضبوء على مجمل الافتراضات المسبقة المقدمة المقتدة الفلسفية، وهي والمن ينطوى على مفارقة، ويستقر بطريقة متسقة في مامن من التساؤلات الاكثر «جذرية» التي يطرحها النقاد المعتمدين العقيدة، وعلى الأخص المنفسية، أي تستدعى ذلك النوع من النصوص التي اعتبرها التقليد المدرسي التعليمي «فلسفية» أي تستدعى ذلك النوع من القراءة، وبزي على هذا النحو أن القراءة منزوعة الطابع التاريخي وبازعته من جانب مؤرخ الفراءة، وبزي على هذا النحو أن القراءة منزوعة الطابع التاريخي وبازعته من جانب مؤرخ الفسلفة تتجه إلى أن تضع بين قوسين (بالكامل إلى حد ما) كل مايريط النص بتاريخ أو بمجتمع، وعلى الأخص بحيز المكتات التي يتحدد العمل الفلسفي أصلا بالعلاقة بها. كما نرى أن تلك القراءة نتجاهل مجمل الانساق المتعايشة التي هي على أقل تقدير خلال أمد طويل يضارع أمد المجال الفلسفي لم تتشكل بعد متبلورة وتتجاوز بلا حدود (ومتجاوزة بلا جدود (ومتجاوزة بلا جدود (ومتجاوزة بلا طبيل المنطقة الذي يقصده التعريف الداخلي.

ولكن غالبا ماينسى أن مايجرى تداوله بين الفلاسقة المعاصرين أو المنتمين إلى عصور

<sup>(</sup>عً") إن الفضل مقبادة على شحيل لقا الاستعداد اللهنى من قياب كل مجهود (يغم مؤسس أيضنا على الفوف من الشاللة" إنحطاط الذلاع" عند الهترم فى «الذرعة التاريخية» من جانب اللين يطنون أنهم ماركسيين لإضفاء طلبع تاريض على المفاهم اللاركسية حتى أشنعا الرتباطا يوضري يؤضاع تاريضية.

متعاقبة ليس هو النصوص المقرة وحدها، بل عناوين كتب ولافتات مدارس، واقتباسات مبتورة ومفاهيم أصبحت مذاهب، كثيرا ماتكون مثقلة بايماءات استهجان سجالية أو لعنات مكتسحة كما تعمل أحيانا بوصفها شعارات. وتلك أيضًا هي حال المعارف التي اتخذت طابعا روتينيا التي تنتقل عبر السروس والملخصات، وهي الدعائم الضفية والتي لايمكن الاقرار بها (للفهم المشترك) لجيل ثقافي، والتي تتجه إلى الاختزال بعض الأعمال إلى عدد من الكلمات الأساسية (الكلمات المفاتيح) وبعض الاقتياسات الحتمية. وهناك أيضا المعلومات الضخمة المرتبطة بالانتماء إلى مجال ما والتي هي مغروسة في التبادل بين المعاصرين وهي معلومات عن المؤسسات أكاديميات ومجلات وتاشرين.. الخ، وعن الأشخاص عن مظهرهم الجسمى وانتمائهم المؤسس وعن علاقاتهم المتبادلة صلاتهم وشقاقهم وكل مايريطهم بأشياء العصر، ومعلومات عن المشاكل والأفكار المتداولة في العوالم العادية التي تنشرها الصحف اليومية وهل خطر على الإطلاق في بال مؤرخ للظسفة حتى إذا كان مؤرخا هيجليا أن يقرأ جريدة الصباح قراءة فاحصة كفيلسوف؟ ومعلومات عن ألوان الجدال والنزاع في العالم الجامعي تكون إذا عممت جنورا للرؤية الجامعية للعالم. ليست القرامة وبالأولى a fortiori قراءة الكتب، وكتب الفلسفة، إلا وسعلة مِين وسائل أخرى، حتى بالنسبة لأكثر القراء المحترفين اتساما بالطباع الكتبي، المحمول على معارف جرى حشدها في الكتابة والقراءة. كما يخاطر الجزء الأكبر من القاعدة الرسائلة غير المرئية للأفكار العظمى وخاصة كل مايبتي بديهيا للمعاصرين أن يظل مستعصبيا على التناول: وليس أما تلك العقيدة مادامت قد مرت غير ملحوظة إلا فرصة خسيلة لأن تسجلها الشهادات والأخبار والمذكرات التي مهما تكن طاقة التذكر والاسترجاع عند مؤلفها فهي دائما «مذكرات لفاقد الذاكرة» حسب تعبير ساتي Satie (ملحن فرنسي من رواد الدانية والسيريالية ١٨٦٦ - ١٩٢٥). وعند النقل إلى الأرضية المعرفية بالمعنى النقيق بالغاء الإشارة إلى أشكال الواقع التي تدل عليها اسماء العُلِّم والإيماءات التي يقال عنها شخصية، والأفكار والأحكام والتحليلات التي هي في جانب منها نتاج تقييم حالة خاصة، تقوم القراءة العادية بتحويل المواقف التي تظل على المستوى السياسي والأخلاقي وكذلك وإن يكن بدرجة أقل. داخل نسق المعرفة والمنطق ضارية الجنور في أسنلة ومعارف وتجارب جرى تشكيلها وإحرازها وفقا لنمط من المعرفة يتعلق بالعقيدة المقرة، إلى إجابات لا زمنية ولا شخصية عن مسائل لا زمنية كلبة.

إن نزع الطابع التاريخي عن وهي إلى هذه العرجة أو تلك، وهو الذي يحدده التجاهل النشيط أو السلبي للسياق التاريخي، يرتبط بذلك الرد إلى الحاضر الفعلي الذي يقوم إلى هذه الدرجة أو تلك على المفارقة الزمنية، كما تمارسه – إلا إذا بُذل جهد خاص – كل قراءة دون أن تعى بواسطة واقعة إقامة صلة بين النصوص وحيز ممكنات اللحظة الراهنة، والإشكالية المسلفية المغروسة في هذا الحيز، وهذه الإحالة «التي تفرض الطابع الراهن» هي التي تسمح عبر المفارقة الزمنية بإنتاج تعقيب هو في أن معا متقادم ولازمني زائفه، يقوم بتحويل النصوص، حتى إذا اعتقد هذ التعقب أنه مخلص لحرفية وروح الأفكار التي يجعلها تعمل فيه قد تحول هو نفسه.

وتلك الممارسة العادية للتعقيب الفلسفي التي تبررها وتقننها النظرية التأويلية التي يقترحها جادامر هي تطبيق لفلسفة هيدجر في الفلسفة على قراءة النصوص الفلسفية. ويفقا لكتاب والحقيقة والمنهج» يكون الفهم المحكم المطابق لنص فلسفى وتطبيقا» (يمكن أيضًا أن يقال «تنفيذا» كما يقال عن عمل موسيقي أو عن أمر)، وبإيجاز وضع برنامج للعمل منعرس في العمل نفسه موضع التطبيق. وهذا البرنامج من المفترض أنه يمثلك صوابا عبر تاريخي ومن المفترض أن وضعه موضع التطبيق ليس سوى جعله راهنا، لأنه مؤسس في الزمانية الجوهرية لما هو موجود، ويجعله ذلك حاضرا تاريخيا في نفس الفعل الذي يجعله فاعلا كفتًا. وهنا يقام تعارض جنرى بين أن نفهم على نحو تاريخي نصا ظسفيا أو قانونيا، وأن نفهمه على نحو فلسفى أو قانوني، أي أن نضم موضع التطبيق البرنامج الباطن في النص، وأن ننفذ مايمتويه من الكتابة الموسيقية أو من أوامر وإن النص مفهوما على أسس تاريخية لم يعد من الناحية الشكلية مالكا ادعاء أن يقول أشياء صحيحة. وحينما نتناول التقليد من وجهة نظر تاريخية، أي حينما نضع أنفسنا مكانه ف الموقف التاريخي ونبحث عن إعادة بناء للأفق التاريخي سيكون لدينا الانطباع بأثنا فهمنا. وفي الواقع نكون من ناحية أساسية قد تخلينا عن طموح أن نعثر في التقليد عن حقيقة من المستطاع أن نفهمها وأن نفترضها (٣٠) ، ويأيجاز فعلى حين أن الفهم التاريخي يفرض طابعا تاريخيا نسبيا فإن الفهم «الحقيقي» يدرك حقيقة محررة من الزمان في فعل الفهم وبواسطته، وهو فعل يقوم بنزُّ م الطابع الزماني،

ففى واقع الأمر إن الرسائل مثل النصوص الفلسفية واللاهوتيه أو القانونية وعلى الأخص القضايا العلمية الغائبة بطريقة غريبة عن «التقليد» أو التراث كما يُعرَّف جادامر والتى على الرغم من أنها نتاج التاريخ «تبدي» – لكى نتكام بطريقة كانط – وكأنها تطالب بصدق شامل كلى»، وذلك بين أسباب أخرى لأنها تتلقى شكلا من الأبدية العملية عن طريق

<sup>35.</sup> H.G. Gadamer, Verité et Méthode, op. cit., 144.

تطبيعها التايخي في الوقت الراهن الذي يبدأ من جديد بون حد معروف. ومن الصحيح أن الفهم التاريخي لذي يحلل شروط انبثاق هذه الراسائل المعيارية مطالبا بقرض شروط تحقيقها المحكم في الحاضر، هو في التطبيق مختلف تماما إن لم يكن مقصورا على نفس وحدها، عن التحقيق الراهن الذي يقم به الذي ويطبق، قانونا فيزيائيا أو الذي يستعمل وحدها، عن الاحتمالات وليس عليه إلا أن يقم بعمليات تاريخية مؤيية إلى «إنبثاقه»، ولكن شأن النظرية الفلسفية هو شأن قانون حقوقي أن عقيدة لاهرتية، فهل يجب في هذه المالة وضع الاستقلال إزاء الشروط التاريخية موضع الاختبار خشية الوقع تحت طائلة المطابقة بين الحقيقة والسلطة (كما يوميء مجرد استعمال كلمة تقليد) وهل ينبغي قبول كل المتضمنات السياسية لقلب التراتب الكانطي الملكات كما يشير جادامر حينما يقترح «إعادة تعريف المنيسية لقلب الدراتب الكانطي الملكات كما يشير جادامر حينما يقترح «إعادة تعريف المنيسية لقلب الدراتب الكانطي الملكات كما يشير جادامر حينما يقترح «إعادة تعريف المنيس التأويل اللاهوم الإنسانية انطلاقا من التأويل القانوني أن التأويل اللاهوم الإنسانية انطلاقا من التأويل القانوني أن التأويل اللاهوم الإنسانية انطلاقا من التأويل القانوني أن التأويل اللاهوم إلانسانية انطلاقا من التأويل القانوني أن التأويل اللاهوم إلانسانية انطلاقا من التأويل القانوني أن التأويل اللاهوم الإنسانية انطلاقا من التأويل القانوني أن التأويل اللاهوم إلانسانية انطلاقا من التأويل القانوني أن التأويل اللاهوم الإنسانية انطلاقا من التأويل القانوني أن التأويل اللاهوم الإنسانية انطلاقا من التأويل القانوني أن

وهذا هو القلب الذي يقوم به في اهتمام واضح بالحفاظ السياسي والثقافي حينما 
يهدف على أساس من رد الاعتبار للسلطة والتقليد(٣٣) ومن تخل عن الجكم المسبق برفض 
الحكم المسبق، إلى أن يتناول النصبوص الفلسفية على غرار النصبوص القابونية أن 
اللاهوتية باعتبارها مالكة «قيمة معيارية. أما بالنسبة الفيلسوف المحقق اللغوى الذي شيد 
هيدجر تمثاله، فإن التفسير المطابق المحكم هو كشف للمقيقة يتكون من قول حقيقة نص

لكن كيف لا نرى أنه بسبب رهانات ومصالح من كل الأنواع تستطيع أن تكون ماثلة هناك، تستطيع الأسباب المنطقة التي تعطى للأبنية الفلسفية والقانونية أو اللاهوتية مظاهر المعيارية الشاملة ألا تكون سوى التبريرات الهادفة إلى إضفاء الشمول على مصالح جزئية؟ وكيف الانخشى ألا تكون التجرية الذاتية للمعيارية سوى وهم قد تولد عن التجانس بين التطبيع والمصالح وذلك التجانس هو نفسه مؤسس على هوية الشروط أو على أقل تقدير على تماثل المواقع) الخاصة بالذين انتجوا الرسالة الأصلية، وبالذين اتخفوا من «تطبيقها» قضية لهم؟، وخشية الرقوع تحت طائلة الإنعان للخوافة، ألا يجب عليتا إخضاع كل إعمال للمصادر الموروثة من الماضى لنقد تاريخى لظروفها وملابساتها ولشروط الإنتاج وشروط التقدية.

<sup>36.</sup> H. G. Gadamer, Ibid, P. 152, et aussi P. 170-171.

<sup>(</sup>۷۷) وهي سبيل المثال كل منا يعرف المجز الفريد لأحكامنا في كل مكان حيث أن الرجوع بالزمان إلى الرواء لايقتم لنا معايير ثابت، فالحكم الصادر على الفن المناصر غير مؤلق به بين أي أمل بالنسبة الهي العلمي، ويبيدر لك جهاز تحت والث الاجكما المسجدة غير الغائبة الفسيد التي تنتايل بها مت هذه الإبداعات، والتي تتحلل إلى أورض تنوينا كغير الحي تستطي السيطرة عليها بالمرقة، والتي نصل إلى أن تضفى على الانتاج الماصد مؤدا مقولنا من الزنين المتناف (eine Uber - Cha بد اين تتصب مع مضمونه الحقيقي وبدلاته المقيلة (نض المعذي). Canz المتالية (نض المعذي). Canz المتالية - H.G. Gadamer, Ibid, p. 138

### الإضفاء الهزدوج للطابع التاريذس

خشية تركل الأرصدة المغمورة إلى أقصى مدى للمعتقدات التي تشفيها دائما العشوائية الثقافية لتقليد ما، تتسلل تحت ستار انسياب الفهم المباشر ووهمه كالبضائع المهربة ينبغي القيام بإضفاء مزبوج للطابع التاريخي، على التراث وعلى «تطبيق» التراث. فإن تحليل مخططات الفكر الموروثة والشواهد الخادعة التي تنتجها هو وحده الذي يستطيع أن يضمن التمكن النظري (وهو شرط لتمكن عملي حقيقي) من عملية الاتصال. والأمر يتعلق من أجل ذلك بإعادة بناء في أن معا لدين المواقع المكنة (مدركا من خلال الاستعدادات الرتبطة بموقع معين) والتي يتم بالنسبة لها إعداد المعطى التاريخي (نص أن وثيقة أو صورة.. الخ) الذي يتعلق الأمر بتفسيره، ولحيز المكنات الذي يتم التفسير بالنسبة إليه، فتجاهل هذا التحديد المزبوج معناه الاضطرار إلى فهم قائم على المفارقة الزمنية وعلى المركزية العرقية أمامه كل الفرص لأن يكون منهما وهميا متخيلا، ويظل في أفضل الحالات غير واع بمبانئه الخاصة (ومظهر البداهة المعيارية والضرورة اللازمنية الذي يحصل عليه يمكن أن يكون أثرا للتماثل بين الموقفين التاريخيين أو نتيجة لجهد إعادة التفسير اللاواعي المؤسس على تطبيق لا سند له لقولات فكر المفسر). وهذا «الفهم» المختل الجاهل بشروط إمكانه الاجتماعية الخاصة يحدد العلاقة التقليدية بالتقاليد، وهي رابطة انغمار والتصاق دون مسافة، يميز القطيعة معها ظهور الوعى التاريخي باعتباره وعيا بالفجوة بين زمن الانتاج وزمن «التطبيق»، إن العلاقة ذات الطابع التراثي التقليدي التي تقف بالنسبة إلى العلاقة التراثية التقلينية موقف النزعة الأصولية rthodoxieب من العقيدة الأصلية doxa ، والتي كان هيدجر وجادامر منظريها تهدف إلى محاكاة هذه العلاقة السائجة بواسطة رجوع متخيل إلى تجربة التراث السابقة على التاريخ. بيد أن فهم الفهم معناه فهم لماذا يكلمنا مثل هذا التقليد المرتبط بعالم اجتماعي قد ابتعد إلى هذه الدرجة أو تلك في الزمان والمكان. مثل جمالية كانط ريما بدرجة أقل نظريته عن «صراع الملكات -تلقائيا بلغة الكلى الشامل ,

إن «إنصبهار الآفاق» (الآفاق التاريخية المختلفة) يمكن أن يكون خداعا محضيا ولا يرتكز إلا على الخلط بين الآفاق الذي يحدد نزعة المفارقة الزمنية ونزعة المركزية العرقية، ويظل محتاجا إلى التفسير. فالانطباع الذاتي بالضرورة الذي نستشعره إزاء تعبير يبيو لنا يوصفه الإجابة السليمة التي يتعين أن تقرض نفسها على كل من يطرح على نفسه السؤال المحدد يجب أن يوضع موضع الاختبار من جانب إعادة بناء النشوء الاجتماعى السؤال، ومن ثم مبرر وجوده ومعناه والشروط الاجتماعي المقابل، ومن ثم النسوء الاجتماعي لعملية طرح الأسئلة والسائل، وبإيجاز لايكفى الشعور بالطابع العبر تاريخى من خلال سذاجة المطابقة الفورية مع النص (أو الحدث)، بل ينبغى البرهنة عليه.

ولتفادى التاريخ أقل ما يمكن يجب أن يتعرف الفهم على نفسه بوصفه تاريخيا، وأن يعطى لنفسه وسيلة فهم نفسه على نحو تاريخي، ويجب عليه فى الحركة نفسها أن يفهم على نحو تاريخي الموقف التاريخي الذي تشكل فيه مليمل على قهمه.

وإذا كان للرء مقتنعا أن الوجود تاريخ ليس له عاوراء، وأنه يجب أذن أن يطلب من التاريخ البيواوجي (مع نظرية التطور) ومن التاريخ السوسيواوجي (مع تطعل النشوء الاجتماعي الجماعي والقردي الشكال الفكر) حقيقة عقل هو تاريخي بالكامل من أوله إلى أخره ولكن مع ذلك لايمكن اختزاله إلى التاريخ، فإنه يجب الإقرار بأنه بواسطة إضفاء الطابع التاريخي (وايس بواسطة نزع الطابع التاريخي عن طريق قرار إرادي لنزعة هروبية نظرية Escapism (بالانجليزية) يصبح من المكن محاولة تخليص العقل من محدود الطابع التاريخي على نحو أكثر اكتمالا. والقصود هو إضفاء طابع تاريخي على المؤسوع المعروف وعلى مقولات الفكر والإدراك (دعينه القرن الخامس عشر على سبيل الثال)، التي وظفت في إنتاجه والتي تختلف عن تلك التي نطبقها عليه تلقائيا، بالإضافة إلى إضفاء طابع تاريخي على الذات العارفة وعلى قراسها أو على إدراكها وعلى مقولات فكرها وإدراكها وتقييمها وهن إضفاء لا يفرض نفسه أبدأ بمقدار مايفرضها في حالة الادراك والتقييم الفورية (ظاهريا) التي نستطيم (الاعتقاد) بامتلاكها وراء المسافة التاريخية الوحة من انتاج ببيرو ديلا فرانسيسكا (١٤١٠ - ١٤٩٠) (مشهور بالاحكام الهندسي لذلك بينو مستساغا لدى التكعيبين) أو نص لإمبينوقاس (٤٩٠ - ٤٣٠ ق.م صاحب نظرية العناصر الاربعة وأن الحب والكراهية هما سبب المركة) أو بارمنيدس (بين القرنين السادس والخامس قبل الميلاد رأس المدرسة الإيلية التي تضع الوجود في تقابل مع الصيرورة) دون الكلام عن قناع زنجي.

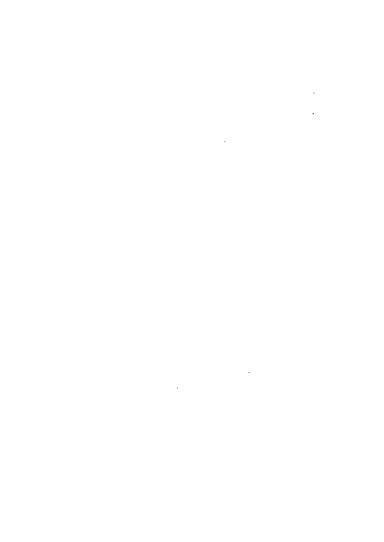
وما لم نقف عند حلول لفظية تقوم على تحصيل الحاصل الأنطولوجيا الفهم Verstehen التي قدم هيدجر نموذجها (الفهم ليس قدرة مستقلة عن وجود الذات الانسانية بل التعبير

عن وجودها نفسه)، فإنه يجب علينا عن طريق مسعى العلم التاريخي الذي هو مسعى جماعي تراكمي لا عن طريق شكل ما من التفكير المتعالى أن ننتظر حل مسألة الاستحواذ المحكم المطابق على نواتج المسعى التاريخي من وثائق وأثار وأدوات وهي النواتج المرتبطة ارتباطا قوما إلى هذه الدرجة أو تلك بتحديدات الموقف التاريخي. وفيما يتعلق بعدد معين بيننا فإن انوات التفكير (المناهج والمفاهيم.. الخ) توجه إدراكنا الحالي للماضي التاريخي وتنظمه (مهمة على هذا النحوقي الإلغاء الظاهري للانحراف (الفجوة) بالنسبة إلى الماضي)(٢٨) إن مثل هذا المسعى وذلك الجهد وحده هو الذي يتيح الوصول إلى معرفة محكمة بالشروط الاجتماعية لإنتاج العمل، مقدَّما دفعة واحدة وسائل تبريرها العقلي، أي استرداد سببها النوعي وضرورتها ويإيجاز اثبات أن وجودها ضرورى (وليس ذلك بمثابة بعث البيئة التاريخية كما يعتقد جادامر). كما أن هذا المسعى هو الذي يستطيع أن يحمل إلى المعرفة ومن ثم إلى الوعى مجمل الافتراضات المسبقة المنغمسة في إدراك العمل، البتداء من المباديء التي يتم تطبيقها عن دراية إلى هذه الدرجة أو تلك، إلى التكنولوجيا التأويلية والافتراضات المسبقة المتعلقة بالوظيفة المسبغة على القراءة، أو على ادراك العمل، وهي الوظيفة المعرفية الشالصة للفهم من أجل الفهم أو الوظيفة المعيارية «للتطبيق» الهادي. وليس من المكن استخلاص فهم دقيق «التأثير» الذي يمارسه العمل على نحو متصل إلا في نهاية القيام بهذا الاختبار، عندما يتعلق الأمر «بالفتنة الخالدة» التي أشار إليها ماركس (في مرور عابر) بالنسبة إلى الفن الاغريقي أو حتى «بتأثير الحقيقة» الذي يمكن أن يصحب أو لايصحب كشفا واقعيا عن العقيقة.

فالتاريخ الاجتماعي وحده هو الذي يستطيع أن يزودنا بوسائل إعادة اكتشاف الحقيقة التاريخية لما يخلف التاريخية لما التاريخية لما التاريخية لما التاريخية للكالمة ومضوعيا أن غير متجسدة، تلك التي تقدم نفسها للوعي في مظاهر الماهية الكلية كما يستطيع استرجاع التحديدات التاريخية للمقل أن يشكل مبدأ حرية حقيقية إزاء هذه التحديدات فالفكر الحر يجب إحرازه بواسطة استرجاع (أو تتكر) تاريخي قادر على إماطة اللثام عن كل مايكون في الفكر نتاجا منسيا للجهد أو المسمى التاريخية – روهو استعادة

<sup>(</sup>٣٨) إن ثرية رمزية (كالتي قام يها مانيه على سبيل المثال) يمكن أن تبو فانة للفهم بوصفها ثورة لأن مقادت الاسواك التي انتجتها وارضتها أمديحت بالنسبة لنا طبيعية، أما المقولات التي قلبتها فقد صارت غربية علينا.

حقيقية للذات، تعد النقيض الدقيق للهروب السحرى في دالفكر الماهوى» - يقدم إمكانا للتحكم في هذه التحديدات تحكما واقعيا. وايس من المستطاع القيام حتى النهاية بتحقيق تاريخي المشروع الترانسندنتالي إلا بشرط حشد كل مصادر العلم الاجتماعي: إن فكرنا يماثل الأرواح التي وفقا الاسطورة إر Er (أو المكان في العالم السفلي الذي تم فيه أرواح المرتي إلى مستقرها الأخير) قد شريت من اء نهر النسيان الخافا بعد أن اختارت نصيبها من التحديدات، ففكرنا قد نسى النشوء الفردي والنشوء النوعي لبناة الخاصة التي كان يمكن - لأنها تجد مبدأها في بني المجال الاجتماعية التي أسسها التاريخ - أن تعود من جديد إليه بواسطة معرفة التاريخ ومعرفة بنية هذه المجالات، وسيكون الجهد الذي بذلته هنا لمحاولة دفع هذه المعرفة إلى الأمام مبررا في نظري إذا كنت قد نجحت في التوضيح لمحاولة دفع هذه المعرفة إلى الأمام مبررا في نظري إذا كنت قد نجحت في التوضيح (والإقناع) بأن فكرة الشروط الاجتماعية للفكر ممكنة، وأنها تعطي للتفكير إمكانا الحرية بالنسبة إلى هذه الشروط.



# التكوين الاجتماعي للعين

أنا لا أفسر لأننى أحس اننى فى بيتى داخل الصورة الحاضرة لوبفيج فتجنشتين

بدا لى كتاب ميشيل باكسندال Baxandal دعين القرن الخامس عشري<sup>(۱)</sup> على الفور بمثابة تحقيق نمونجى لما يجب أن يكون عليه علم اجتماع للادراك الحس الجمالي، وكذلك بمثابة مناسبة لمحو آثار نزعة مثقفة كانت تستطيع أن تبقى داخل العرض الذي قمت به منذ سنوات، المبادئ، الأساسية لعلم يدرس الإدراك الحسى الفني<sup>(۱)</sup>.

وعندما وضعت ادراك العمل الفنى بوصفه فعلا من أفعال مل الشفرة، فقد افترضت أن العلم الذي يدرس العمل الفنى عايته إعادة بناء الكود الفنى Le Code (أو الشغرة أو الرموز الاصطلاحية)، وتلك الشفرة مفهومة بوصفها نسقا من التصنيف (أو من مبادىء التقسيم) قد تأسس تاريخيا<sup>(7)</sup> ويتبلور في مجموع متناسق من الكلمات يسمح بتسمية الفروق وإداركها<sup>(1)</sup> . ومعنى ذلك بطريقة أدق هو أن غاية ذلك العلم إنجاز تاريخ لهذه الشفرات أو الرموز الاصطلاحية، فهي أدوات الادراك المسى التي تتفاير في الزمان والمكان تبعا لتحولات الأدوات المادرة المصوص. (أو أنا ارتكز

بوربيو عنامس لنظرية سوسيولوجية في الادارك الفني - الجلة العالبة للعلوم الاجماعية

3 - Ibid, P. 548

٣ - ناس المندر ، من ١٤٨

4 - Ibid, P. 656

٤ – نفس المبير من ١٥١

5 - Lbid. P. 649.

ه - نفس للمبير من ١٤٩

<sup>1 -</sup> M. Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social Histary of Pictorial Style, Oxford University Press, 1972. Trad Fr. de Y. Delsaut, L/Gill du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance, Paris, Gallimard, 1985.

باكسندال التصوير والتجرية في أيطاليا القرن الخامس عشر. كتاب أولى في التاريخ الاجتماعي للاسلوب التصوير ورجهت الفرنسية.

<sup>2 -</sup> Cf. P.Bourdieu "Eléments d'une Théorie Sociologique de la perception artistique Revue Internationale des Sciences sociales, vol XX,n. 4,1968, P. 640 - 664.

هنا على تحليل إحصائى لتغاير تفضيلات جمهور المتاحف الأوروبية وفقا لمتغيرات المتماعية مختلفة (مثل مستوى التعليم والعمر ومحل الإقامة والمهنة. الغ) لإثبات أن مقولات الإدراك التى تعتبر يسذاجة كلية وابنية والتى يطبقها هواة الفن فى مجتمعاتنا على الممل الفنى هى مقولات تاريخية ينبغى إعادة بناء تكوينها النوعى، بواسطة التاريخ الاجتماعى لابتكار الاستعداد «الخالص» والقدرة الفنية، وإعادة بناء تكوينها، الفردى بواسطة التحميل التفاضلي لامتلاك هذا الاستعداد وتلك القدرة. ويعبارة أخرى يجب التحمليل التفاضلي لامتلاك هذا الاستعداد وتلك القدرة. ويعبارة أخرى يجب التكوير بأن لعب الحساسية بلا غرض والمزاولة الخالصة لملكة الشعور على حد قول كانط يفترضان شروط إمكان تاريخية واجتماعية متميزة تماما، فاللذة الجمالية، تلك اللذة الخالصة « التى يجب أن يكون من المستطاع أن يحس بها كل إنسان» هي امتياز أولئك الذين يملكون الوصول الى الشرط الاقتصادي والاجتماعي الذي يمكن فيه ان يتأسس على نحو دائم الاستعداد «الخالص» المنزه عن الغرض.

ويعد ذلك فعلى الرغم من أن مقصدى كان منذ البداية محاولة تفسير المنطق النوعى للمعرفة الحسية، التى تابعت تحليلها في نفس الوقت تقريبا فيما يتعلق بموضوعات تجريبية شديدة الاختلاف (مثل طقوس «القبيلي» عند سكان مناطق الجزائر الجبلية) فقد وجبتنى مشقات كثيرة عند قطع الصلة بالمفهوم، المتسم بنزعة المثقفين الذي يتجة حتى التقليد الايقوني المؤسس على يدى بانوفسكى وعلى الأخص داخل تقليد نظرية العلمات الذي كان في أوجه حينئذ – إلى تصور إبراك العمل الفنى بوصفة فعلا من أفعال حل الشفرة أو كما كان يحب الناس أن يقولوا – من أفعال «القراءة» بواسطة وهم نمونجي الشفرة أو كما كان يحب الناس أن يقولوا – من أفعال «القراءة» بواسطة وهم نمونجي هي أساس نزعة» «فقة اللفة» التي تدفع وفقا لباختين إلى معالجة اللغة الحية باعتبارها إحدى اللغات الميئة كاللاتينة تتطلب حل شفرتها (وليس التكلم بها أو فهمها في الحياة العملية) أو على نحو أعم هي أساس النزعة التؤيلية التي تؤدي إلى تصور كل فعل من أفعال الفهم وفقا لنمؤج «الترجمة» وإلى اعتبار إدراك أي عمل ثقافي كائنا ماكان فعلا عقيا من إلتعلي من أعمال حل الشفرة أو فكها مفترضا الاكتشاف الواعى والتطبيق الواعى لقواعد الإنتاج والتفسير.

وهذه في الحقيقة هي مفارقة الفهم التاريخي لعمل أن ممارسة ينتميان الى الماضى مثل لوحة لبييرو دبيلا فرانسيسكا – أو لممارسة أو عمل صائدين عن تقليد أجنبي مثل شعائر «القبيلي» الجزائرية: وينبغي لتلافى النقص في الفهم (الحقيقي) المحطى فورا وتلقائيا لأنراد السكان الأصليين المعاصرين أن يقوم الدارسون الأجانب أو المحللون بجهد لإعادة بناء الشفرة التى توجد مغروسة فيهم، ولكن دون أن ننسى لذلك أن جوهر الفهم الأصلى

هو أنه لايفترض بأى حال مثل هذا الجهد العقلى لإعادة البناء والترجمة، وأن السكان الأممليين المعاصرين بخلاف المفسرين يغرسون فى فهمهم مخططات عملية لاتظهر للوعى أبدا بوصفها كذلك (على طريقة قواعد النحو على سبيل المثال)، وبإيجاز إن على المحلل أن يدم فى نظريته عن إدراك العمل الفنى نظرية عن الإدارك الأولى بوصفه معارسة نظرية أن مفهوم، يقدم لها بديلا بواسطة الجهد الهادف الى بناء شبكة تفسير، أو نموذج قادر على تعليل المارسات والأعمال. ولايعنى ذلك إطلاقا أنه يبذل مافى وسعة لمحاكاة أن لا ستنساح التجربة العملية الفهم على نحو عملى (بالمنطق العزيز على قلب ميشيليه (المؤرخ الكبير الفرنسا وبثورتها العملية الفهم على نحو عملى (بالمنطق العزيز على قلب ميشيليه (المؤرخ كالكبير الفرنسا وبثورتها الحملية الفهم على نحو عملى لا التناج والفهم فى التطبيق العملى يمكن كان التمكن الصريح من المخططات المنفصسة فى الانتاج والفهم فى التطبيق العملى يمكن أن يؤدى إلى إمكان مكابدة التجربة العملية للسكان الأصليين المعاصرين على نحط «كما» و.

وهكذا شبععتى تحليل ميشيل باكساندال على أن أنجز حتى النهاية – على الرغم من كل العوائق الاجتماعية التى تعترض مثل هذا الانتهاك للتراتب الاجتماعي للممارسات والموضوعات – ذلك النقل لكل ما تطمته تحليلاتى – للأعمال الطقسية لفلاحي القبيلة الجزائرية أو لاجراءات تقييم المدرسين أو النقاد وكان مناسبا للمنطق النوعي للحس العملي، الذي يكون الدس الجمالي حالة خاصة من حالاته. إن علم نمط المعرفة الجمالية يجد أساسه في نظرية للممارسة بوصفها ممارسة أي بوصفها نشاطا مؤسسا على عمليات معرفية تضع في التطبيق نمطا للمعرفة ليس هو نمط المعرفة والمفهوم دون أن تكون يديد في الأغلب أوائك الذين يستشعرون نوعية المعرفة الجمالية.

ويالمثل إن اكثر الناس حرمانا من الثقافة اليوم يبدون ميالين الى نوق يقال عنه مواقعي،
لأنهم المدم امتلاكهم في الصالة العملية مثل هارى الفن، المقولات النوعية المسادرة عن
اكتساب مجال الانتاج الفنى استقلاله والتي تسمع بالادراك الفورى الفورق في الطريقة
والأسلوب<sup>(7)</sup>، لن يستطيعوا أن يطبقوا على أعمال الفن إلا المخططات العملية التي يطبقونها
في المعيشة اليومية<sup>(8)</sup>، وبالمثل فقد كان معاصرو بييوو ديلا فرانسيسكا يد مجون في إدراك
لوحاته مخططات صادرة عن تجربتهم اليومية في الوعظ والرقص والسوق. ولايشترك الفهم

<sup>6 -</sup> Cf. .P. Bourdieu, Élements d'une Théooric Sociologique de la perception artisque, Reuve internationale des sciences sociales, vol. XX, n° 4. 1968, P.646.

بوربيو: عناصر نظرية سوسيوارجية في الإدراك الفني - Bid., P. 642

المباشر المنوح لهم على هذا النحو في الكثير مع الفهم الذي تقدمه لهاوي الفن المُثقف في عصرنا تلك العين «الكانطية» التي جرى ابتكارها وبناؤها في غمار جهد الرسامين ويواسطته لكي يؤكل استقلالهم وخاصة تأكيدهم لتمكنهم مما يرجع إليهم كفنانين في تقسيم العمل داخل الانتاج الرمزي أي تمكنهم من الطريقة والشكل والأسلوب.

# عين القرن الخامس عشر في ايطالبا<sup>(A)</sup>

تعوقنا علاقة الألفة الزائفة التي نقيمها مع تقنيات التعبير والمضامين التعبيرية لتصوير القرن الخامس عشر، وخاصة مم الرمزية المسيحية التي يخفى ثباتها الاسمى التغايرات الواقعية العميقة على من الزمان، عن إبراك كل السافة القاميلة بين مخططات الإدراك والتقييم التي نطبقها على هذه الأعمال والمخططات التي تستدعيها موضوعيا والتي كان يطبقها المخاطبون المناشرون، ولاشك في أن الفهم الذي تسطيع امتلاكه عن هذه الأعمال، وهي أعمال في أن معا مفرطة في القرب فلا توقع في الحيرة ولا تفرض فكا للشفرة جيد التسليح، ومفرطة في البعد فلا تمنح نفسها على نحو فورى للإحاطة السابقة على التفكير، شبه الجسمية لتطبع متكيف، يمكن أن يكون مهما يكن بمثابة فهم خادع مصدرا للذة شديدة الواقعية. ويبقى أن جهدا حقيقيا في مجال الإثنواوجيا التاريخية هو وحده الذي يستطيع أن يسمح بتصويب أخطاء الملامة التي أمامها مزيد من الفرص لكي تمر دون أن تلمح بالنسبة إلى حالة الفنون التي تسمى بدائية – وعلى الأخص الفن الزنجي – حيث التنافر بين التحليل الإثنواوجي والغطاب الجمالي لايستطيم أن يفلت منه الدارسون الجماليون حتى أشدهم تمرسا، فهذاك في الحقيقة القليل من المالات التي يفترض فيها البناء العلمي للموضوع على نحو واضبح مثلما هي الحال هذا الشكل من الجسارة العقلية شديدة الندرة ولكنها ضرورية لقطم الصلة بالأفكار المتدوالة، ومجابهه اللياقة والتفكير في أعمال بلغت درجة من الإقرار والتقديس مثل أعمال ببيرو ديلا فرانسيسكا أو بوتيتشيلي في حقيقتها التاريخية كأعمال تصوير صنعت «لأصحاب الحوانيت» ( فالقرن التاسع عشر الذي اخترع جماليتنا يقول بصوت عال ما لا يسمح بالتفكير فيه اليوم ).

واقطع الصلة بنصف الفهم الخادع الذي يتأسس على إنكار الطابع التاريخي، يجب على المؤرخ أن يعيد بناء «العين الأخلاقية والروحية» لانسان القرن الخامس عشر، أي في المحل الأول الشروط الاجتماعية لتك المؤسسة - والتي بدونها لا يكون هناك طلب، من ثم لا

A - الصفحات التالية هي صيغة معدلة من مقال لي بالاشتراك مع إيشيت دياسو
 بورديو وإي ديلسو: تحو علم اجتماع للإدراك

بكون هناك سوق التصوير – مؤسسة الاهتمام بالتصوير، ويجود مصلحة فيه، وعلى نحو أدق الاهتمام بهذا النوع الفني أو ذاك بهذه الطريقة أوّ تلك، ويهذا الموضوع أو ذاك: «متعة الامتلاك، ومتعة ورع متوهج، ووعى مبنى معين، واتجاه الى احتفال ذاتي بذكريات وريما الى دعاية للذات، وغيرورة أن يجد الرجل الثرى شكلا من الإرضاء بواسطة الجدارة والقبول، إنه ذوق في التصوير: وفي الواقع إن الزبون الذي يعقد طلب مشتريات من اعمال الفن ليس في حاجة قط الى تحليل دوافعة الحميمة، لأن الأمر يتعلق عموما بأشكال من الفن اتخذت طابم المؤسسة مثل تلك البطانة الخشبية المرسومة وراء المنيح والتصور الجدارية في المصلى العائلي وصورة العثراء في القاعة، والأثاث المائطي في غرفة العمل - فتلك الأشكال تقم على نحر مضمر بدلا منه بترشيد دوافعه، كما تقوم بتجميل الواقم وهي بقدر كبير تفرض على الرسامين ما يجب عليهم القيام به(٩) فالوحشية أو البراءة التي تتأكد بواسطتها متطلبات الزيائن، وعلى الأخص، اهتمامهم بما بأخذون مقابل نقودهم في العقود الموقعة تشكل بذاتها المعلومات الأولى ذات الأهمية عن موقف المشترين في القرن الشامس عشر من الأعمال الفنية. وبالتضاد والتقابل الملومات عن النظرة «الخالصة» قبل أي اشارة الى القيمة الاقتصائية - التي يستشعر المتلقى المثقف اليوم وهو نتاج مجال للانتاج اكثر استقلالا، أنه ينظر بها الى اعمال الحاشير «الخالصة» مثلما بنظر بها الى أعمال الماضي «غين الخالصة»،

وقد طال الزمان بالرابطة بين الراعى أو معاجب العمل والرسام، وهى تبدو باعتبارها علاقة تجارية بسيطة يفرض فيها مقدم الطلب مايجب على الفنان أن يرسمه، وبعد أي مهلة وبأى ألوان، ولم تكن القيمة الجمالية بالمعنى الدقيق للأعمال موضع تفكير حقيقى باعتبارها قيمة جمالية أي مستقلة عن القيمة الاقتصادية، فقد كانت القيمة الاقتصادية تقاس أحيانا بمزيد من السوقية وفقا للمساحة المرسومة أو بالوقت المنفق في رسمها، وغالبا ما كانت تتحدد تلك القيمة الاقتصادية شيئا فشيئا بتكلفة المواد المستخدمة، والبراعة التقنية للرسام (١٠٠١) التي يجب أن تتجلى بوضوح في العمل نفسة (١٠٠١). وإذا كان الاهتمام بالتقنية كما يشير باكسندال لا يتوقف عن النمو على حساب الاهتمام بالواد، فإن ذلك يرجع نون شك الى أن الذهب صار نادرا وأن السعى إلى التميز عن محدثى الثراء كان يدفع إلى

<sup>9 –</sup> M. Baxandall, , op. cit, p. 3 باكسندال: التصوير والتجرية في ايطاليا القرن الفامس عشر: كتاب أولي في التاريخ الاجتماعي للأسلوب التصويري.

مصدر سابق 10 - Cf. Baxandall, op. cit, p. 16.

رفض الاستعراض المتفاخر الثراء سواء في التصوير أو في الثياب، على حين جاء التيار نو النزعة الإنسانية مدعما لنزعة الزهد المسيحية. وبمقدار ما اكتسب مجال الانتاج الفني من استقلال أصبح الرسامون شيئا فشيئا أكثر قدرة على إظهار التقنية للنظر وعـلى إعلاء قيمتها، فالتقنية والطريقة وبراعة الصنعة manifattura ومن ثم الشكل، هي بخلاف الموضوع الذي يفرض عليهم في أغلب الأحيان ينتمي إليهم هم أنفسهم خاصة.

ولكن تحليل «الاستجابات الواعية إلى هذه الدرجة أو تلك من جانب الرسامين لشروط السرق ومايستطيعون أن يفيدوه منها لكى يؤكدوا استقلال حرفتهم، وتحليل النزروع المتزايد من جانب زبائنهم لإعطاء امتياز الجانب التقنى من العمل، والتجليات المرثية «ليد المعلم»، يرجعنا إلى تحليل الطاقات البصرية المزيائن، والشروط التي يستطيع فيها البسطاء العاديون أن يكتسبوا المعارف العملية التي تضمن لهم وصولا أو نفاذا فوريا إلى أعمال التصوير، وأن يتاح لهم تقدير البراعة الثقنية لمؤلفها.

إن إمادة بناء «رؤية العالم» مشروع يبدو مبتذلاً كما يتكشف عن غرابة شديدة، أي قد يكون مستحيلا طالمًا يقتضى بذل الجهد لإعطاء معنى للمفهوم العتبق عن النظرة إلى العالم Weltanschauung أو حدس العالم في كليته، وهو من أشد مفاهيم التقليد العلمي ابتذالا. ويرجع ذلك في الممل الأول كما بالإحقاء بالكسندال نفسه إلى «أن الحزء الأكبر من العادات البصرية لمجتمع ما ليس بطبيعة الحال مسجلا في الوثائق المكتوبة» وبرجم بعد ذلك الى أن الاستعمال الذي يبس أنه يقرض نفسه «لشهادات النشاط البصري» مثل اللوحات أن الرسوم يفترض أن المشكلة التي نطلب منها الإسهام في حلها قد حلت فعلا. وفي المقيقة إن المؤرخ يرتكز على هذه الحلقة المفرغة أو على هذا الدور المنطقي عندما يفترض أن العوامل الاجتماعية تشجع على تكوين استعدادات بصرية تترجم نفسها بدورها الى عناصر يمكن التعرف عليها وتمييزها بوضوح في أسلوب الرسام(١٢)، فالإلمام بالاستعدادات المعرفية والتقييمية، دون انفصال بين الجانبين، الذي يصل إليه المؤرخ في اعتماده على مصادر مكتوبة تلمس استعمالات علم الحساب والمارسات والتمثيلات الدينية أن تقنيات الرقص في القرن الخامس عشر الإيطالي يسمح له بان يفهم أعمال التصوير في منطقها التاريخي، ويسمح عن طريق ذلك بان يتناولها باعتبارها وثائق عن رؤية تاريخية للعالم، وبأن يجد داخل الخصائص المرئية التمثيل التصويري دلالات تتعلق بمخططات الإدراك والتقييم التي يدمجها الرسام والمتلقون في رؤيتهم العالم وفي رؤيتهم للتمثيل التصويري للعالم،

<sup>12 -</sup> M. Baxandall . op. cit, p. 109

<sup>13 -</sup> Ibid, Préface.

إن «العين الاخلاقية والروحية» التي شكلها الدين والتربية والأعمال التجارية» (11) عين القرن الخامس عشر ليست إلا أنساق مخططات الادراك والتقييم والحكم والاستمتاع التي إن تكن قد اكتسبت في ممارسات الحياة اليومية – في المدرسة وفي الكنيسة وفي السوق وعند سماع الدروس والخطب أو المواعظ، وعند كيل كومات القمح ال قياس قطع الصوف او عند حل مسائل الفوائد المركبة أو التأمينات البحرية فلابد أن توضيع موضع التطبيق في كل نواحي الوجود العادية وكذلك في إنتاج الأعمال الفنية وإدراكها.

ويهدف باكسندال في مواجهة القطأ الغرق في النزعة العقلية المجردة الذي يترصد المحلل دائما الى استعادة «تجرية العملية المحلل دائما الى استعادة «تجرية العملية التي تكتسب في التعود على عالم اجتماعي معين، أي في المالة الدروسة استعادة تطبع تاجر، أو كما يقول هو نفسه في موجز تخطيطي على نحو مقصود التحليلاته، تطبع رجل أعمال يتردد على الكنيسة وله نوق في الرقص(١٠٠).

وهذه المخططات العملية المكتسبة في ممارسة التجارة والمستشرة في تجارة أعمال الفن ليست هي المتولات المنطقية التي تهدف الفلسفة الى أن تسبغها على اللوحة. وحتى عمالة محترف إصدار احكام على النوق مثل الفاقد كريستوفورو لاندينو Cristofor في مالة محترف إصدار المكام على النوق مثل الفاقد كريستوفورو لاندينو لهيمها بوصفها المتعبير عن استجابة للوحات يطريقة وأضحة وكذلك عن المبدأ الكامن المخططات المكم عليها الاثناق المسوري التصميم منطقي عليها الآتساق الصوري التصميم منطقي بالمعنى اللقيق: فالعدة المفهومية التي يقترحها لاندينو لإدراك النوعية التصويرية القرن المامل التجاوز مصطلحات من قبيل نقاء ورقة وأناقة وزخرفة وتنوع ورشاقة وامتلاء بالحيوية وورغ ومنظور وطابع خاص وتكوين وتصور وإيجاز ومحاكاة للطبيعة ومواية الصعاب، واجذا المصطلحات بنية: فهي تتعارض أن تتساند، وتتطابق أن يتضمن بمضمها بعضا. وسيكون من السهل أن ترسم خطا بيانيا تتضح فيه هذه المعلات، ولكن ذلك سيدخل تصليا نسقيا لاتمتكه هذه المصطلحات ولابحو أن نظكه في المارسة(\*\*).

<sup>14 -</sup> Ibid, P. 109

<sup>15 -</sup> M. Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy, op. cit, P.3

<sup>16 -</sup> Ibid. P. 110.

<sup>17 -</sup> Ibid. P. 150

٧٧ - ويتضع هذا الاهتمام بتقادى اعتبار أشياء النطق منطقا الأشياء فى العناية التى استقبل بها باكسندال كل بحث عن المسادر التاريخية وخاصة الظامدية الكلمات التى عبر عنها الرسامون أن أصدقاوهم عن «أفكارهم» حول التصوير بحول الفن، قارن باكسندال محول ذهن ميكلا نجاي.

وبتدرابط الأبعاد المفتلقة التي لابد أن يعزلها التحليل من أجل احتياجات الفهم والتفسير ترابطا وثيقا في وحدة التطبع، كما أن الاستعدادات الدينية الرجل الذي يتردد كثيرا على الكنيسة ويصنفي إلى المواعظ تغتلط تماما والاستعدات التجارية لرجل الأعمال المتسرس بالحساب الفوري للكميات والأسعار، وقد أثبت ذلك تحليل معايير تقييم الألوان: «بعد الذهبي والفضى فإن اللازوردي هو اللون النفيس في أعلى مرتبة فهو الأشد صعوبة في الاستعمال، فهناك تدرجات اون غالية وتدرجات رخيصة، ويوجد بديل للازوردي أقل تكلفة واسمه الازرق الألماني، [...] ولكي يتفادى الزيائن الخداع فهم يحددون أن اللون الأزرق المستعمل يجب أن يكون من حجر اللازورد، أما الزيائن الاكثر حصافة فهم يحددون درجة لونية معينة من حجر لازورد بسعر فلورين واحد أو اثنين أو اربمة للاوقية، وكان الرسامون وجمهورهم يبدون اهتماما كبيرا بكل ذلك، وكانت تداعيات الزعة الفرائبية والمخاطر المرتبطة باللازورد وسيلة لإبراز شيء مافي جلاء.

وقد يفوتنا ذلك لأن الأزرق الغامق ليس بالنسبة لنا أعمق تأثيرا من الأرجواني أو القرمزي.

وقد نصل الى فهم متى يستعمل اللون اللازوردى ببساطة ليدل على الشخصية الرئيسية المسيح أن لريم في منظر من مناظر الكتاب المقدس، ولكن الاستخدامات المثيرة للاهتمام بالفعل هى أشد رهافة. ففي صورة ساسيتا Sassetta (١٣٩٧ - ١٤٥٠ مجدد داخل تقاليد القرن ١٤ في الصورة على المذبح المسماة القديس فرانسوا يتخلى عن ممتلكاته كانت قطعة الملابس التي يتركها القديس فرانسوا لازورديه. وفي «الصلب» لماساشيو (١٩٤١ - ١٤٨٨) و(ريعني هذا الاسم للرسام الضخم الثقيل المركة، وأسلوبه بطولى منقشف قريب من الواقعية). وهو رسم غني بالوانه، كانت الحركة الاساسية هي حركة النزاع الهذيل الفرقي الموان اللازوردي(١٨٥).

# أساس الوهم الكاريزمس

كان حب أحد أعمال التصوير في حالة تاجر من تجار القرن الخامس عشر معناه أن يكون العمل صفقة مجزية يغطى نفقاته، وأن يحصل التاجر مقابل نقوده على عمل ملون وبأغنىء الألوان التى تبعر باهظة التكاليف بجلاء ومرسوم وفقا لتقنية تصويرية معروضة بشكل شعيد الوضوح – واكن ذلك – وهو ما يمكن أن يكون تعريفا للشكل السابق على

<sup>18 -</sup> M. Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy Op., Cit., P11.

الشكل الحديث الذة الجمالية – هو العثور فيه على ذلك الإشباع التكميلي الذي يتآلف من 
عقد ممنفة مربحة، وكذلك على الاعتراف بالذات وعلى أن يكون في افضل حال وأن يحس 
أنه في ببيته ويجد فيه عالمه وعلاقته بالعالم: فالهناء الذي يجلبه التأمل الجمالي يمكن أن 
ينجم عما يعطى له العمل الفني فرصة أو مناسبة للتحقق في شكل تكثفه المجانية، من 
أفعال الفهم الناجحة التي تصنع السعادة باعتبارها تجربة توافق فورى مع العالم، سابقة 
على الرجمي وعلى التفكير، كانها لقاء عجانبي بين الحس العملي والدلالات المتجسدة 
موضوعيا. ومعنى ذلك أن الإيديولوجية الكاريزمية التي تصف حب الفن بلغة صاعقة من 
السماء (حب مفاجيء) هي وهم جيد التأسيس»، فهي تصف جيدا علاقة الحث والإغراء 
المتبادلة بين الحس الجمالي والدلالات الفنية التي يكون قاموس علاقة العشق الجنسي 
تعبيرا قريبا منها وأقلها في عدم للطابقة أو الإحكام، واكنها تمر في صمت على الشروط 
الاجتماعية لامكان هذه التجربة.

فالتطبع يراود الموضوع ويستجوبه ويستنطقه، والموضوع من جانبه يبدو انه يراود وينادى ويستحث التطبع، فالمعارف والذ كريات والصور التي تنصهر كما يلاحظ باكسندال في الصفات المدركة مباشرة لاتستطيع بدامة أن تتبثق إلا لأنها تبدو بالنسبة لتطبع مؤهل، مستحضرة (على صيغة اسم المفعول) على نحو سحرى بواسطة هذه الصفات (الفاعلية السحرية التي ينسبها لنفسه في أغلب الأحوال الشعر الذي يجد مبدأه في ذلك النوع من التوافق شبه الجسمى، فيضفي على الكلمات وتداعياتها سلطة إبراز تجارب مطمورة في تثنايا الجسم)، وبإيجاز أذا كانت التجرية الجمالية، كما لايكف اصحاب المذهب الجمالي عن الإعلان، هي شان من شئون الحس والمعاطفة وليس من شئون فك الشفرة أو الاستدلال، فسيحقق الدياكتياك بين الفعل المؤهر (بالكسر) والموضوع المتكوّن (بالكسر) اللذين يتبادلان والمراودة في العلاقة الغامضة من حيث الجوهر بين التطبع والعالم.

إن العقد بين جيرلاندايو Ghirlandalo ( ۱६۹۸ – ۱६۹۸ أفضل مصورى الجداريات في فلورنسا، وكان مايكلانجلو تلميذا متعربا على يديه) ربين رئيس دير «مستشفى أبرار فلورنساء فيما يتعلق بصورة «سجود المجوس» يوضع أن الرسم الذي يجد فيه العس الاقتصادي ما يحسبه هو أيضا الذي يشبع الحس الديني، وذلك بتحقيق التناسب بين القتصادي للاقوان والقيمة الدينية لحملة هذه الألوان في الصور المقدسة، ويرسم المسيح أو العذراء بلون الذهب واستخدام اللازورد في إبراز قيمة إيماءة للقديس يوحناة ولكن من المعروف عن طريق اعمال جاك لو جوف The ( المؤرث الفرنسي المولود عام الالازعرة على المتحرب في تاريخ القرون الوسطى ومدنية الغرب في العصر الوسيط) أن روح الحساب عند التاجر وجدت تطبيقا لها في الدائرة اللينية بالمغني الدقيق، فظهور المطهر الحساب عند التاجر وجدت تطبيقا لها في الدائرة اللينية بالمغني الدقيق، فظهور المطهر

(المعبر الى الجنة فى العالم الآخر) الذى أدخل المحاسبة فى النسق الدينى قد تطابق مع مهاد النك(١٠).

ويكفى أن نضيف الإشباع الأخلاقي (والسياسي) الذي يحققه إدراك تمثيل منسجم وتوافقي، متوازن وراعث على الطمأيننة العالم المرتى، ويبساطة، انه ممارسة مجانية دون تبرير اقدرة تأويلية، لكى نرى أنه في حالة إنسان القرن الخامس عشر. فإن تجرية الجمال فيما يمكن أن يكون لها من إعجاز ناشئة عن علاقة الاندماج المتبادل الذي يتحقق بين الجسم الذي تلقى تنشئة اجتماعية وموضوع اجتماعي يبدو أنه مسنع لاشباع كل المواس التي تأسست اجتماعيا: حس النظر وحس اللمس وكذلك الحس الاقتصادي والحس الديني.

ويمثل التحليل التاريخي الذي يتخلى عن العموميات اللفظية لتحليل الماهية لكى يتظفل في الخصوصية التاريخية لموقع معين والحظة معينة انتقالا ضروريا، واحظة حتمية (ضد النزعة النظرية الفارغة) لابد أن يتم تجاوزها (ضد النزعة التجريبية المفرطة العمياء). لكل بحث علمى حقيقى عن («اللامتغيرات» وتستطيع معرفة الشروط والاشتراطات التاريخية بالمعنى الدقيق الذة العين في القرن الشامس عشر أن تؤدىء الى ما يشكل دون شك المبدأ اللامتغير الثابت، المبدأ العبر تاريخي للإشباع الفني بمعنى الكلمة، ذلك التحقيق المتغيل للقاء السعيد على نحو شامل بين تطبع تاريخي والعالم التاريخي الذي يحاصر هذا التطبع والذي يقطنه هذا التطبع.

<sup>19 -</sup> J. Le Goff The Usurer and Purgatory, in The Dawn af Modern Banking, Los Angeles, Yale University 1979, p. 25 - 52 aussi, La Naissance du Purgatoire, Paris, Gallimard, 1981.

١٩ الوجوف. المرابي والمطهر في شجر الاعمال البنكية الصينة (بالانجايزية) وكذلك مولد المطهر بالفرنسية.

# نظرية من خلال فعل القراءة

كن حذرا إذا كنت لا ترغب في أن ترغب في أن تأخذ أثناء هذا اللقاء مع جاك ومعلمه الحق على أنه الباطل والباطل على أنه المرق وها قد أصبحت محنكا وساغسل يذي منك.

نینیس نینور فی روایة جاك دري

رأيت كثيرا جدا في الراويات أنني أنا الذي أدفع، وأعطى قوة التصنيق والمائة لتعبيرات لايكف مغطها المؤلف شيئا (وأنا أنكلم عن أفضل الروايات، حيث ٢٠٪ من الجمل قابلة للتغيير حسب المشيئة ad libitum على الحال من جهة أخرى «في المياة» مع المدركات الحارية)

بول شاليرى

معندما ماتت الآنسة إميلى جريرسون Grierson ذهبت مدينتنا كلها إلى الجنازة: فالرجال حركتهم عاطفة احترام لصرح أثرى قد اختفى والنساء دفعهن على الأخص فضول لرؤية مافى داخل منزلها الذى لم يره أحد منذ عشرة اعوام، باستثناء خادم مسن يعمل بستانيا وطباخا فى أن معا<sup>(1)</sup>. وتبدأ القصة كما تبدأ أى قصة، مطابقة لقواعد الترع الأدبى: شخصية رئيسية هى الآنسة إميلى جريرسون مرسومة بعناية باعتبارها شخصية

<sup>1 -</sup> W. Faulkner, "Une rose Pour Emily" in Treize Histoires, Paris, Gallimard, 1939. P. 135. وليام فوكتر قصة «وردة لإميلي» في مجموعة ثانث عشرة قصة مترجمة الى الفرنسية.

بارزة، وشخصيات ثانوية مقسمة حسب الجنس وتتطابق سماتها المعيزة مع القالب المتكرر (نزعة الانقياد عند الرجال وقضول النساء)، وراو يقبل المواضعات المعتادة النوع الأدبى، ويماثل المجموعة بدقة (نحن وجننا، قرأنا مدينتنا)، بالإضافة الى عدد مترابط من المؤشرات الزمانية على وجه الخصوص (منذ عشرة اعوام) التى تقدم ما لا يعرف من الغرائب.

واتقديم الآنسة إميلى الأشر المجيد الباقى من ماض اضمحل (صدح منهار Fallen بالإنجليزية). كدس فوكتر علامات لافاعلية لها إلا قيمة المظهر واكتها ملائمة بإحكام لتمريك الافتراضات المسبقة للفهم المشترك كانها عدد مماثل من النوابض، وهي نفسها التي يحشدها الروائيون العاديون في العادة دون أن يدروا لإحداث تأثير الواقع.

فهو يرتكز مثلا على فكرة النبالة – وكل ما تتضمنه العبارة الشهيرة دللنبالة التزاماتهاء، المستشهد بها صراحة في النص، لاستحصار صورة شخص مسن شديد الهةار، آخر الباقين من عائلة كبيرة حل بها الخراب ورمز للتقاليد السالفة، وكذلك لاستثارة كل التوقعات المغربسة في هذا النوع من الجوهر الاجتماعي.

إن فكرة النبالة - وهي حكم مسيق مالأم مؤسس اجتماعيا ومن ثم مزود بكل قوة يمتلكها ما هو اجتماعي - تعمل في آن معا بوصفها مبدأ لبناء الواقع الاجتماعي مقبولا ضمنيا من جانب الراوي وشخصياته كما هو مقبول من جانب القاريء، ويوصفها مبدأ للتوقعات التي تجد في المعتاد تأكيدها في الوقائع بمقدار ما يكون للنبالة وضع ماهية تسبق الوجود وتنتجه، مستدعية أو مستبعدة بحكم التعريف بعض المكنات. إن قوة الافتراض المسبق تبلغ من الشدة، وإن فروض الاستقراء العملي التطبع تبلغ من الرسوخ، درجة يقاومان فيها ماهو واضح جلي:

«أريد قليلا من الزرنيخ – نظر إليها الصيدلي، وحدقت فيه مباشرة دون أن تطرف عينها ووجهها يشبه راية مرفرفة، وقال الصيدلي ولكن طبعا – اذا كان هذا ما تريدينه فمعنى الكلمات والافعال متعين سلفا بواسطة الصورة الاجتماعية للشخصية التي تصدرها، وحينما يتعلق الأمر بشخصية فوق مستوى الشبهات جميعا فإن مجرد فكرة القتل تصعر مستعدة.

إن توقعات الفهم المشترك أشد قوة من شهادة الوقائع؛ الحقيقة الرسمية (ذلك مثل اليوم الذي اشترت فيه سم الفئران، الزرنيخ» «مكتوب على العلبة [...] «للفئران». أكثر تأثيرا من الإقرار المتباهى المعتوة أن الكلبي (قالت للمبيدلي «أريد بعض السم»، فهنا ترجد كل الإشارات المريدة التي يكسبها المؤلف – «الرائحة» وجنون إميلي وهي تقول «إن والدها

لم يمت» الغ – والتى يتم تجاهلها أو تنحيتها عن الوعى على نحو نسقى سواء من جانب مواطنى إميلي أو من جانب القارىء، («لم يقل أحد حينئذ أنها مجنونه، وقد اعتقدنا أنها لا تستطيع أن تسلك على نحو مختلف، وقد استرجعنا كل الشبان الذين أبعدهم والدها ونحن نعرف أنها حينما وجدت نفسها بلا سند، وجب عليها التشيث بمن جردها من الملكية، كما يفعل الناس عادة»). ولم يكتشف سكان جيفرسون الحقيقة إلا بعد موت إميلي أي بعد لربعين عاما من محدوث الوقائع، فإميلي قد دست السم لعشيقها واحتفظت بجثته في منزلها طوال تلك السنين، ولايكتشف القارى، تلك الفعلة الشنعاء إلا في آخر صفحة من القمة.

#### روايــة عاكســـة

وماكنا سنمتك ما يزيد على حبكة محكمة الصنع لروائي ينتمي إلى الواقعية الجديدة لو لم يظهر بالرجوع إلى الوراء أن فوكنر عن طريق تلاعب ماهر بالتعاقب الزمنى قد صمم قصته باعتبارها شركا، فقد استخدم الافتراضات المسبقة الوجود اليومى ومواضعات النوع الروائي للإسهام على طول القصة في تشجيع استباق معنى قابل التصديق نجده النوع الروائي للإسهام على طول القصة في تشجيع استباق معنى قابل التصديق نجده الأول فيما قامت به إميلي حينما سمحت لنفسها باستغلال التصور الخرافي إلى هذه الأول فيما قامت به إميلي حينما سمحت لنفسها باستغلال التصور الخرافي إلى هذه مرسومة» والاجماع حول معنى العالم الذي يؤسسة الاتفاق المصور بين التعليعات لكي لاتحاق المتورد بين التعليعات لكي لإلحاق افتراض مسبق ملائم بالمقيقة الرسمية العرمية. وفي المحل الثاني فيما قام هو به بالنسبة إلى القارئ» باستخدامه كل ما يوافق عليه القاريء ضمنا في دعقد القراءة» لتوجيه امتمامه تحو مؤشرات زائفة واثار زائفة، وتحويله عن دلالات زمنية على وجه الخصوص يبذرها دون أن يدع شيئا منها يظهر في مجرى القصة، على طريقة مؤلف جيد الروايات البوايسية، وأن يستطيع الا قارئ» منهجي مثل مناحيم بيري (أ) Menakkem Perry (أ) وفي الحقيقة إن فوكتر ينقض دون أن يذكر ذلك دعقد القراءة هذا، أن يميزهاوينظمها (أ) وفي الحقيقة إن فوكتر ينقض دون أن يذكر ذلك دعقد القراءة هذا، أن يميزهاوينظمها (أ) وفي الحقيقة إن فوكتر ينقض دون أن يذكر ذلك دعقد القراءة هذا،

<sup>2 -</sup> M. Perry, Literary Dynamics, How The Order of a Text Creates Its Meanings (Poetics and Comparative Literature).

۳ – ومكذا بالنسبة للصفحات الثلاث الإيلى من القصاء دمنذ نلك اليوم في عام ۱۸۹۴ دالجيل الثانيء أن يناير بون إشارة للسنه، قبل شانى أن عشر سنوات مر مايقرب عن مشر سنوات على ولماة الكوارنيل سارتوريس دقبل ثلاثي: عاما، بعد مرور سنتين على مري والدعا ويعش الرابق على شجر عشيقها لها».

(بمقدار ما يكون هناك أساس للكلام عن عقد، للإشارة إلى الثقة السانجة التي يضعها القاريء في قراءته، وحركة الاستغراق الذاتي التي بواسطتها يسقط نفسه بكليتها على ألقراءة حاملا معه كل الافتراضات المسبقة للفهم المشترك). وللقيام بتلك القطيعة فهو يتسلح باجراءات، مثل بعثرة المؤشرات المقدر لها أن تمر أولا غير ملحوظة وتشبه اجراءات الرواية البوليسية شبها كبيرًا، ولكن بون أن يطلب من هذه الاجراءات العادية أن تسمح القارىء بأن يدرج مرة ثانية، بالرجوع الى الوراء، في منطق العالم العادى حلا للعقدة له مظهر غير عادي، فهو يستخدمه هذا لتشبحم التوقعات شديدة العادية ولكي يحبطها على أفضل وجه، ولكي يتنكر لها بواسطة خاتمة غير عادية بالفعل بل وتبلغ من خرق كل توقع يرجة عالية على أي حال يحيث تستيمي قراءة ثانية أن على أقل تقيين، نوعا من التلخيص العقلى يفرض على القاريء أن يكتشف على الاقل بطريقة مختلفة التعمية التي وقع ضحية لها كما كان شريكا فيها. إن القارئ، الذي تتطلبه «وردة لإميلي» على نحو مضمر هو هذا القاريء غير العادي، ذلك القاريء «في أعلى مرتبة» كما يقال أحيانا (دون أن يُطرح أبدا السؤال عن الشروط الاجتماعية لإمكان هذه الشخصية الغريبة)، أو بلفظ أدق مابعد القاريء métalecteur (الذي يجعل القراءة موضوعا لقراعة) الذي لا يقرأ القصة ببساطة ولكنه يقرأ القراءة العادية للقصة، والافتراضات السبقة التي يلتزم بها القارىء، وتجريته العادية في الزمان والفعل وتجريته في قراءة قصة «واقعية» أو قائمة على المجاكاة، والمفترض أنها تعبر عن واقع ألعالم العادي وعن التجرية العادية لهذا العالم.

إن وردة لإميلي، هي في الحقيقة رواية انعكاسية ورواية عاكسة تتضمن في صميم بنيتها برنامجا (بمعني برنامج في نظرية المعلومات) ينعكس على الرواية والقراءة السائجة. وعلى طريقة الأختبار أو الآلية التجريبية تتطلب غلك الرواية القراءة المتكررة وكذلك المزبوجة ولى الشراءة المستورة لتجميع انطباعات القراءة الأولى السائجة، والتكشفات المنبثقة عند القراءة الثانية من الإضاءة الارتجاعية التي تسلطها معرفة حل العقدة المكتسبة في نهاية القراءة الأولى على النص، وخاصة على الافتراءة الأولى على النص، وخاصة على الافتراءة الأولى على النص على النص، وخاصة على الافتراءة الأولى على مثابة حث حقيقى سائجة. وهكذا فإن القارىء الواقع في هذا النوع من الشرك – وذلك بمثابة حث حقيقى لذلك القارىء على عقيدة مغايرة allodoxia متناقضة تناقضا حقيقا مادامت ناجمة عن التطبيق الطبيعى للافتراضات السبقة للمقيدة الأصلية doxa على أن يفضى على التطبيق الطبيعى لذلك أنهم يتطلبون فضلا عن ذلك أنهم يتطلبون ندلك منذلك أنهم يتطلبون ذلك منه.

وبارتكاز فوكنر على مجمل الافتراضات المسبقة التي يلتزم الناس بها ضمنيا، وعلى تجرية العالم العادية والتجرية العادية للقراءة، فقد وضع في الصدارة مجملا من السمات

التى نوجه الانتباء إلى الاتجاء العكسى وتحجب البنيه المقيقة وعلى الاخص في بعدها الرمني، وهو يدفع القارى، بإيقاع الاضطراب في الترتيب الزمني إلى توقعات سيتم إحباطها في النهاية مع الافضاء إليه، في عدم انتظام مدير، بوعى بحدث غير متوقع، ويالمؤشرات الزمنية التي يمكن أن تسمع له بأن يخلص القصة من عدم الاستمرار، ومن ثم بأن يمسك من خلال ترتيب التعاقبات الواقعية بالدلالات ويصالت السببية والفائية التي لا تظهر الا بالرجوع إلى الوراء انطلاقا من التكشف الفتامي.

ولإحداث هذا التثثير فإنه يرتكز في المجل الأول على الافتراضات المسبقة وإجراءات الكتابة والقراءة الروائية. وعلى طريقة الروائي الذي يتظاهر بتصنيق ما يرويه والذي يطلب من القارئ» أن يقرأ قصته متظاهر بنسيان أن الأمر يتعلق بحكاية خيالية، فإن فوكدر يضفى الثقة على قصته الظاهرية باستعمال دائم لكلمة «نحن» أو الكلمات غير الشخصية التي تعبر عن إجماع عام لاينسب الى اسم محند مثل «اعتقد الجميع» «قالت كل السيدات»، فهو يقدم نفسه بهذه الطريقه باعتباره المتكلم باسم الجماعة، حيث يتفق كل عضو مع كل الآخرين فيما يقره كل فرد منهم لنفسه دون أن يدري، في القضايا المقومة لرؤية العالم رؤية مشتركة والتي لا يدرك فيها الوعى وجوده (في فلسفة سارتر non - thétique)، وهو حينما لايؤية كن يتربع الى الجنون بل هي ترجع الى ما النبائع عن النبالة لكي يوحى بأن تلك الغرائب غير قابلة لأن تنسب الى الجنون بل هي ترجع الى المنطناع موقف العظمة والكبرياء الارستقراطيتين.

وحينما يطلب من القارى، أن يقرأ قصته وفقا للعرف المقر باعتبارها قصة متخيلة حقيقية، فإنه يعطيه الصلاحية ويشجعه على أن يدخل الى القصة الافتراضات المسبقة التى ينغمس فيها فى العياة، كما يدخل رؤيته اليومية، مثل مايدفع الى إيلاء مزيد من الثقة للرؤية الذكورية الرسمية التى تبجل المواضعات والأعراف، بالنسبة الى رؤية النساء اللائى يعلن من الناحية السوسيولوجية الى طرح الحقائق الرسمية أى الذكورية للتساؤل، وهى التى قدم لها الكشف النهائى تبريزا<sup>(6)</sup>.

واكنه يدمج أيضا فى كتابة القصة تمكنه العملى من الافتراضات المسبقة للكتابة والقراءة الماديتين وهى التى يكون محكوما عليها أثناء قراءة كتاب بدءا من البداية إلى

٤ – من البديهي أننا لمنا في حاجة الى أن ننسب الى المؤاف وعيا مدريحا بالآليات التي يضعها موضع التطبيق والتي يبتاك مثل كل عضد اجتماعي فاعل سيطرة عملية عليها. ومن تم فمن المحتمل أنه لم يطرح على نفسه السؤال من جنس التقريم، للقترض، وبالنا يفعل ذلك مادامت الآلية وقفا لأى احتمال ستعمل ينفس الدرجة من الإحكام في حالة أن يكون القاريء أمرأة.

النهاية بأن تمر غير ملحوظة، كما يدمج معرفته العملية بالفجوة بين القراءة السائجة التي تكون مذعنة متعجلة غير مدققة ولا تشغل نفسها بإعادة بناء البنية الكلية للأزمنة والأماكن والقراءة دالدارسة» القارى، المحترف التي تستطيع الانطلاق عبر انعطافات متعددة إلى الوراء، والتي تجعل بإقامتها الترتيب الزمنى المقيقى للأحداث كل التصميم المخادع الموراء، والتي تقبل القارى، الساذج متطاير الشظايا، والدليل للرغي على هذا التمكن المزدوج تقدم عبارات مثل «كانت تبدى «وكانت عيناها تبدوان» التي تذكّر بوجهة نظر الروائي التي سنظهر بالرجوع الى الوراء باعتبارها تذكرة بجهل سكان بلدة إميلى بحقيقة تلك الشخصية وأفعالها إن هذه الكتابة الإنعكاسية تستدعي إعادة قراءة انتكاسية تختلف عن اعادة قراءة مقدة رواية بوليسية نعوف حل لغزها، في أنها تعمل لا على مجرد اكتشاف مجمل المؤشرات المضللة بل اكتشاف خداع النفس edit على الإشراء الذي الذي الذي النشاء الترمانية القوصة والتي عرف الروائي بواسطتها كيف يوقظ الافتراضات المسبقة الاجتماعية التي مرف الروائي بواسطتها كيف يوقظ الافتراضات المسبقة الاجتماعية التي التجيرية السائجة بالعالم والزمان.

#### زمن القراءة وقراءة الزمن

اذا اكتفينا بهذه القصة لا يكون من المؤكد أننا نستطيع أن نتكلم عن دمفهوم الزمان، عند مؤكد كروائي يدفعه الى (أو يفرض عليه) المكوف على العلاقة بين زمن الممارسة وزمن القص، وقد صمم على أن يقطع يفرض عليه) المكوف على العلاقة بين زمن الممارسة وزمن القص، وقد صمم على أن يقطع المسلة بشكل جلى مع التصور التقليدي للرواية ومع التمثيل الساذج القائم على التسلسل المطرد لتجربه الزمن: يقول سارتر حينما نقرأ الصخب والعنف يصدمنا أولا ألوان الفرابة في التقنية. لماذا مشم فوكدر زمن قصته ولماذا أوقع الاضطراب في شنوره الماذا كانت النافذة الأولى التي تقتح على هذا العالم الروائي هي وعي شخص أبله وسيستهوى القارئ، الني المربق وأن يعيد لنفسه بناء التعاقب الزمني (ص ١٥)، ولكن أيمكن أن يكون هذا على وجه التحديد مايريد المؤلف الحصول عليه من القارئ»: أن يشرح في إقامة معالم الطريق وإعادة البناء التي لاغني عنها دليهتدي إلى طريقه، وأن يكتشف عينما يقوم بذلك كل مافقده حينما يهتدى الى طريقه بسهولة فاقية كما هي الحال في

<sup>5 -</sup> J.P. Sartre: A propos de" Le Bruit et La Fureur". La Temoralité chez Faulkner, Situations I, Paris, Gallimard, 1947, P.65-75

سارتر، همول المنض والعنف، مفهوم الزمان عند فوكتر في مواقف الجزء الأول.

الروايات المنظمة وفقا المواضعات السائدة (وخاصة فيما يتعلق بالبنية الزمنية القصر). أي حقيقة التجرية العادية بالزمن وتجرية القزاءة العادية لقص هذه التجرية.

وتشبه روايات فوكنر أعمال الفن العركى التي تتطلب لتحقيقها التعاون النشيط من جانب المتعرج. فهي أيضا آلات حقيقية لارتياد الزمن، إن تكن بعيدة عن أن تقترح نظرية مكتملة للطابع الزمني الذي تكتفي بإيضاحه فهي تغرض على القارئ، أن يقوم هو نفسه ببناء تلك النظرية معتمدا على العناصر المقدمة في القصة نفسها حول موضوع التجربة الزمنية للشخصيات، بل معتمدا على الاستئة والتأملات حول التجرية الزمنية الخاصة بالعناصر الفاعة المحركة وبالقارئ»، وهي استئة وتأملات عول التجرية الزمنية الخاصة القراءة الروتينية للتساؤل. وفي الحقيقة إن القصص الفوكنرية - على طريقة القطع التجريبي للإغفاء العقيدي (سبات الرأي) الذي يمارسه احيانا أصحاب المدرسة الإنتمامية نتاجا للفاعلية بين النوات الفردية ونتاجا لتعدد التصورات والتمثيلات) الواقعة الاجتماعية نتاجا للفاعلية بين النوات الفردية ونتاجا لتعدد التصورات والتمثيلات) حينمايوجون إلى طالب تسائله امه أن يذهب ليحضر اللين من المطبخ أن يجيب: «لكن أين المطبخ؟» - تنكر الاتفاقات المصمرة التي يرتكز عليها الفهم المشترك، مثل الاتفاق الذي يربط الروائي التقليدي بقارئه - وتطرح التساؤل العقيدة المستركة التي تؤسس التجرية لاحتقادية بالعالم وبالتمثيل الروائي لهذا العالم.

وفى الالتحام الواعى بالمشروع شديد الغرابة فى ابتذاله الظاهر- الذى ينحصر فى قص حكاية - أى أن يضع المرء نفسه داخل العلاقة التي فُرض عليها التبعيد والعياد مع المارسة ومع منطقها النوعى وهى علاقة يستلزمها الفعل الاجتماعي للقص - فإن فوكنر وجد نفسه مسوقا الى أن ينقش فى همميم بنية قصصه استجوابا شديد العمق حول تجربتنا مع الطابع الزمنى سواء فى الحياة أو فى حكاية عن حياتنا أو حياة الآحرين وهذا الاستجواب وبدايات الاجابة التي يقدمها بوسائلة الخاصة باعتباره كاتبا هما دعوة لانتاج نظرية فى التجربة الزمنية ليست بالتعبير الصحيح نظرية فوكنر فضلا عن أن تكون النظرية التي ينسبها سارتر الى فوكنر.

ولن يستطاع بناء هذه النظرية الا بشرط التخلى عن الفلسفة التلقائية في الطابع الزماني وتجاوزها، ونجد أشد تجليات هذه الفلسفة نمونجية في التعثيل الروائي، وخاصة في صيغته الخاصة بالسيرة الشخصية. وهذه الفلسفة التلقائية عن الفعل وعن قص الفعل التي يدمجها الروائي «السابق على فوكدر» وكذلك المؤرخ على الأغلب في كتابة التاريخ والتي تجد امتدادها الطبيعي في الفلسفة (الهوسرلية أو السارترية) عن الوعي الزماني الادر أن تمنم النفاذ الى الموقة الحقة ببنيه المارسة: فإن إنتاج الزمان الذي يتحقق في

المارسة وبواسطنها لايريطه شيء بتجرية الزمن (بمعنى كلمة Erlebnis الألمانية أي عملية ذاتية، خبرة) حتى أذا أفترض تجرية (بمعنى Erfahrung اكتساب المعرفة والمزاولة) أن كما يقول سيرل Searle (<sup>()</sup>مجملا من افتراضات الخلفية background assumptions (بالانجليزية).

وقد قدم لنا فوكنر الكثير من الأمثلة على هذه الافتراضات حينما يتعلق الأمر بتلك التي تدعم فروض أهل بلدة إميلي عن اتجاه علاقتها بعشيقها، هومر بارون أو تكهنهم بمستقبل هذه الصلة، أو تلك التي تدعم أحكامهم الاجماعية أو القاطعة: «ومكذا ففي اليوم التالي كان الجميع يقولون: إنها ستنتحر، وكلنا وجدنا أن ذلك هو أفضل مايتعين عليها أن تفعله غفي بداية تلك العلاقات مع هومر بارون قلنا جميعا أنها سنتزوجه، ولكن بعد ذلك قلنا كنا..»

إن كل عنصر قاعل يضع نفسه داخل تيار الزمان (يتزمن) في الفعل نفسه الذي يتجاوز بواسطته الماغس الفورى نحو للستقبل المتضمن في الماضي الذي يكون تطبعه نتاجا له، فهو ينتج الزمان في الاستباق المتوقع لما سيقبل à venir (المستقبل) الذي هو في نفس الوقت تحقيق عملي للماضي، ويمكن على هذا النحو التخلي عن التمثيل الميتافيزيقي الزمن باعتباره واقعا في ذاته، خارجيا ومتقدما على المارسة دون قبول لفلسفة الوعى التي هي عند هوسرل مرتبطة بالفكرة (التأسيسية) للتزمن أو وجود الذات في الزمان، وهو ايس الفاعلية المقومة أوعى متعال منتزع من العالم كما هي الحال عند هوسرل، وليس وجود الذات الانسانية، الهجود هناك Dasein (الهجود في العالم وجودا خاصا بالفرد)، كما هي المال عند هيدجر، ولكن وجود تطبع متناغم مع تطبعات أخرى (وذلك شد فكرة موسرل عن ما بين ذاتيات متعال). إن العلاقة العملية بالعالم وبالزمن وهي مشتركة بين مجموع من العناصر الفاطة أي البشر يدمجون نفس الافتراضات السبقة في بناء معنى العالم الذي ينغمسون فيه، هي التي تؤسس تجرية هذا العالم باعتباره عالم الفهم المشترك (الحس العام). إن التطبع باعتباره حساً عمليا أو منطقا المارسة وهو نتاج اندماج بني العالم الاجتماعي وخاصة ميوله الباطنة المحايثه وإيقاعاته الزمنية - يوك افتراضات مسبقة، ( assumptions بالإنجليزية) واستباقات بما أن مجرى الأشياء يؤكدها في المعتاد، فهي تؤسس علاقة من الآلفة الفورية أو التواطر الانطوارجي مع العالم المالوف غير قابلة إطلاقا للاختزال إلى علاقة بين ذات وموضوع.

<sup>6 -</sup> Cf. J.R. Searle, Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind, Cambridge University Press, 1983.

چي. ر . سيرل القصنية مقال في فلسفة العقل (بالأنجليزية).

وبإيجاد إن التطبع هو مبدأ تشكيل البنية الاجتماعية الوجود الزماني، لكل الاستباقات والافتراضيات التى نبنى من خلالها عمليا معنى العالم، أى دلالته، وكذلك وبون قابلية للفصل، توجهه نحو ما سيقبل venir à venir ، نحو المستقبل. وهذا هو مايدفعنا فوكنر إلى اكتشافه عن طريق إيقاع الاضطراب بطريقة منهجية في معنى اللعبة الاجتماعية التى ننفمس فيها سواء في تجريتنا بالعالم أو في القراءة السائجة للقص السائج عن تلك التجرية. ومعنى اللعبة هو ايضا معنى تاريخ اللعبة وروايه ذلك التاريخ. أي ما سيقبل (المستقبل) الذي يقرؤه فوكذر مباشره في حاضر اللعبة والذي يسهم في جعله يجيء عن طريق ترجيه الذات بالنسبة إليه دون اضطرار لوضعه صراحة في مشروع واع، ومن ثم طهيق تأسيسه باعتباره مستقبلا ممكتا.

## DA CAPO ابتداء من الرأس الإيهام والإيهان الجماعـــى باللعبـــة L'illusion et l' illusio

جعل الشيء مقيقا يتضمن إعطاء الإيهام الكامل بالحقيقة، باتباع المنطق المعتاد للوقائع لا بنسخها حرفيا في اختلاط تعاقبها، وأنا استنتج من ذلك أن الواقعيين من أصحاب الموهبة كان يجب أن يطلق عليها بالأحرى أمسحاب نزعة الإيهام [...]. فكل واحد منا إذن يصنع لنفسه بيساطه إيهاما بالعالم، وهو إيهام شعرى عاطفي حافل بالفرحة والحنين السودادي، أو بالقذارة والأحزان تبعا لطبيعته، وليس للكاتب من رسالة أخرى إلا أن يعيد بإخلاص إنتاج هذا الإيهام بكل طرائق الفن التي تعلمها والتي يستطيع أن يستعملها.

چې دې موپا سان

يندغى إذن الإقرار بأن التحليل التاريخى هو الذى يسمح بفهم شروط دالفهم»، أى، الاستحواذ الرمزى الواقعى أو المتخيل على موضوع رمزى يستطيع أن يصحب هذا الشكل الخاص من الاستمتاع الذى نسميه استمتاعا جماليا.

وذلك دون أن نجعل من معرفة المقيقة، التاريخية شرطا ومقياسا للذة الجمالية (وهذا يؤدى بنا إلى استنكار المتع الأدبية أو القنية التى هى وفقا الأسطورة امفيتريون Amphitryon نتاج لسوء الفهم) (تنكر زيوس فى هيئته ليقوى امرأته).

إن «التفكيك غير الورع للقص الخيالي» – الذي يقدم نفسه باعتباره تمويها ووهما مثل القص الأدبي (على الأقل حينما يكن قد وصل الى وعي بذات)، أو – كما يلاحظ سيرل – القص الذي يتخذ الجد ما يقوله ويقبل تحمل مسؤليته ومن ثم الذي يكون مقتنعا القص الذي يتخذ الجد ما يقوله ويقبل تحمل مسؤليته ومن ثم الذي يكون مقتنعا بالخطأ مثل قصص الخيال العلمي يؤدي إلى أن نكتشف مع مالارميه أن أساس التصديق (والاستمتاع الذي يجيء به التصديق) يكمن في الايمان الجماعي باللعبة الأدبية أو العلمية بالشعبة الأدبية أو العلمية الذي يتستحق عناء مزاولتها وأن تحمل على محمل الجد، فالإيمان الجماعي الأدبي اللعبة: الذي يؤسس تصديق أهمية أو فائدة القص الادبي هو الشرط الذي يكاد الا يكون ملحوظا دائما للذة الجمالية التي هي دائما في جانب منها لذة ممارسة اللعبة والاشتراك في القص الخيالي والاتفاق الكامل مع الافتراضات المسبقة للعبة، وهو كذلك شرط الإيهام الأدبي وتأثير التصديق (وذلك أدق من «تأثير الواقع» الذي يستطيع النص أن يحدث).

ولكى نفهم تأثير هذا التصديق نفسه بتمييزه عن التأثير الذى يحدث النص العلمى أيضا ينبغى عند اتباع تحليل فوكنر أثناء فعل القراءة أن نلاحظ أن هذا التأثير يرتكز على الاتفاق حول الافتراضات المسبقة أو بدقة اكبر مخططات البناء التى يدمجها القاص والقارىء (وفى الحالة التى حللها باكسندال الرسام والمثلقى) في انتاج استقبال (تلقى) العمل والتى تصلح لأنها مخططات يشترك القاص والقارىء في امتلاكها لبناء عالم الفهم المشترك (الحس العام) (فالاتفاق شبه الشامل حول هذه البنى وعلى الأخص البنى المكانية والزمانية هو أساس الإيمان الجماعي الأساسي وتصديق واقعية العالم).

ويمد فلوبير نطاق تساؤلات مالاراميه حول أسس التصديق الذي يمكن اعتباره متملقا بالدارسين مع تعميق تلك الأسس مادام هذا التصديق مرتبطا بوجود مجالات تشترك في افتراض وقت فراغ الدراسة Skhole ، وهو يفعل نفس الشيء مع تساؤلات فوكنر حول أسس تصديق ما يعبر عنه النص ويحدث ذلك في ألوان من القص تستخدم تأثير التصديق لطرح السؤال حول أسس تأثير التصديق. ففلوبير لا يكتفى بتصوير شخصيات مثل فريدريك أو مدام أرفو تعيش على نحو أدبى مغامرة أدبية، اسطورة عاطفة عظمى (حب كبير) مستحيلة -- تدفع تصديق الأدب أي تصديق القص في اتجاه اللاواقع وصولا إلى المعاورة المعاور

وبإجاز إن معاودة الرجوع دون كلا من روايات دمدام بوفاري، الى «بوفار – وبكشيه» مروراً «بالتربية العاطفية» إلى شخصيات تحيا الحياة كانها روايه لأنها تحمل القص الخيالى محمل الجد بدرجة مفرطة لغياب القدرة على أخذ الواقع بجدية، وهى شخصيات ترتكب «خطأ في المقولة» orreur de Catégorie (أي الخلط بين أنماط مختلفة من التجريد والعمومية) يشبه تماما خطأ الروائي الواقعي وقارئه، تجعل فلوبير يذكرنا ان النزوع إلى إضفاء الواقعية على الأخيلة القصصية (إلى حد الرغبة في مطابقة وافع الوجود مع تلك الأخيلة مثل دون كيشوت وإما بوفاري أو فريد ريك في التربية العاطفية) ربما يجد أساسه في نوع من الانفصال أو من عدم الاكتراث وهو صبيغة سلبية من السكينه atlaraxie في نوع من الانتفائة عن الاتزان وعدم الاكتراث يدفع المزء الى أن يري الواقع باعتباره وهما وإلى أن يدرك الإيمان الجماعي في حقيقته باعتباره دوهما جيد التأسيس» إذا استعدنا التبديات.

ان اخذ الايهام الادبى مئخذ الجد هو بمثابة وضع إيمان جماعى فى مواجهة إيمان أخر، ايمان مقصور على قلة محظوظة Happy Few (بالإنجليزية) هو الايمان الأدبى عقيده الكتبة (المثقفين) امتياز الذين يستمنون معيشتهم من الأدب والذين يستطيعون بواسطة الكتابة أن يعيشوا الحياة باعتبارها مغامرة أدبية، فى مواجهة الإيمان الجماعى الاكثر شيوعا والمنتشر انتشارا شاملا، إيمان الفهم المشترك. لقد كان سانشو بانزا بالنسبة إلى دون كيشوت بمثابه الخاصة التراقية thrace (ذات النزعة العملية) بالنسبة الى

الفيلسوف اليوناني طاليس، فهما تذكير دائم بواقعية عالم الحس المشترك العالم المشترك. الذي يقتسمه الجميع على وجه التقريب، والذي يختلف عن العوالم الخاصة أي تلك الأكوان المسفرة المؤسسة مثل عالم الأنب أو العلم على قطيعة مع الحس المشترك، مع التمسك الاعتقادي بالعالم العادي.

ولكن فلوبير قام بجهده في تحليل اشكال الإيهام وإشكال الايمان الجماعي وعلاقاتهما بواسطة وسائل «نمط تعبير» أدبى بالمعنى النقيق، معطيا القرصة بذلك للإحاطة بالفرق بين التعبير الأدبي والتعبير العلمي فإذا طرح مشكلة القص المتخيل في الواقم أو الواقم بوصفه قصا متخيلا فإن ذلك يتعلق بنوع من القص هو بلا شك أكثر من أي نوع آخر ملاصة لإنتاج ايهام بالواقع، ويرجع ذلك الى أنه مثل فوكنر يضع موضع التطبيق البني الأكثر عمقا للعالم الاجتماعي وهي في نفس الوقت البني العقلية التي يدمجها القاريء في قراعته وهي مطابقة للعالم الواقعي لأنها نتاج لإدماج بني هذا العالم. كما أنها ملائمة لتأسيس تصديق شديد الاكتمال يتعلق بالقص الذى تبتعثه هذه البني مثلما تؤسس تصديق التجرية العادية للعالم. ولكن هذه البني لايتم استخلاصها باعتبارها بني كما يفعل التحليل العلمي، فهي تسكن تاريخا قصصيا تتحقق داخله وتلبس أقنعه التنكر في أن معا. فالتعبير الأدبى مثل التعبير العلمي يرتكز على شغرات اصطلاحية متواضع عليها وعلى افتراضات مسبقة مؤسسة اجتماعياء ومخططات تصنيفية تشكلت تاريخيا مثل التضاد بين الفن والمال تنظم كل تكوين (تأليف) «التربية العاطفية» وكل قراحتها. ولكن التعبير الأدبي لايقضى بهذه البنى والأسئلة الطروحة بخصوصها كما يثار الموضوع هنا إلا داخل قصص عيانية، وتجسيدات مفردة، هي اذا تكلمنا بلغة نيلسون جودمان عينات من العالم الواقعي، وهذه العنات التمثيلية المُثَّلَّة التي تقدم أمثلة نموذجية - على نص شديد العينية مثلما تفعل قطعة نسيج بالنسبة الى الثوب بأكمله -- عن الواقع الذي يجرى ابتعاثه، تقدم نفسها بذلك مع كل مظاهر العالم في الفهم المشترك فهي أيضنا مأهولة بالبني وأكنها متنكرة وراء مظاهر مغامرات ممكنة وأحداث قصصية وأحداث خاصة. وهذا الشكل المرحى الإيمائي الموجز هو الذي يجعل النص الأدبي مثل أجزاء الواقع يفضى بسر البنية واكن بعد وضع حجاب عليها وقذفها بعيدا عن النظر، وبالتضاد مع ذلك يحاول العلم أن يتكلم عن الأشياء كما تكون دون لطف في التعبير؛ كما يطلب أن يؤخذ مأخذ الجد حتى وهو بحلل أسس ذلك الشكل المتفرد تماما من الإيمان الجماعي الذي هو الإيمان الجماعي ألعلمي.

## حاشبية

## من أجل نزعية نقابيية للشميول الإنسانيي

فيما مضى كان السوفسطائيون يتكلمون إلى عدد صغير من الناس، أما الآن فإن الصحافة الدورية تسمح لهم بأن يضللوا أمــة بأكملها. اونوريـه دى بلزاك، على خلاف القصول السابقة فإن هذا القصل هو فى الواقع، ويريد أن يكون، بمثابة اتخاذ موقف معيارى مؤسس على الاعتقاد بأن من المكن أن نستخلص من معرفة منطق سيرورة مجالات الانتاج الثقافية برنامجا واقعيا من أجل عمل جماعي يقوم به المثقفون.

ومثل هذا البرنامج يفرض نفسه بإلماح خاص في أيام التراجع هذه: فتحت تأثير مجموع مترابط من العوامل المتلاقية أمست المكتسبات الجماعية الثمينة إلى أقصى مدى للمثقفين مهددة، ابتداء من الاستعدادات النقدية التي هي في أن معا نتاج استقلالهم الذاتي وضمانه. وأصبح الزي العصري هو الإعلان في كل مكان بصحب عظيم عن موت المُثَقَفِن، أي نهاية وإحدة من أخر السلطات المضادة النقدية القادرة على مناوءة قوى النظام الاقتصادي والسياسي. ويختار أنبياء النكبة أقرانهم بوضوح من بين أولئك الذين يكسبون كل شيء من هذا الاختفاء. فالكتبة المرتزقة الذين يدفعهم كما يقول فلوبيره نفاد مبرهم في أن يروا أعمالهم منشورة أو مجسدة بالتمثيل أو أن يروا أسماهم معروفة أو موضعا للتمجيد إلى كل أنواع التورط مع سلطات اللحظة الراهنة، من صحيفة واقتصادية أو سياسية، راغبين في التخلص من هؤلاء الذين يتشبثون بالدفاع عن أو تجسيد الفضائل والقيم المهدرة، ولكنها لا تزال تتهددهم بإفقاد وجودهم، ومما له دلالة أن واحدا من أشد المثلين نمونجية لهؤلاء «الفلاسفة الصحفيين» كما يسميهم فتنجشتين أخذ ينتقد بودلين صراحة قبل أن يقدم التلفزيون تاريخا للمثقفين على طريقة تلك الشخصية عند ولتر دي لامير Walter de La Mare التي لا ترى إلا الجانب السفلي من العالم، قواعد الأعمدة والجدران، والأقدام والنعال؛ فلم يرو عن مغامرة المثقفين الضخمة إلا ما استطاع أن يمسك به في هذا الجانب السفلي من جبن وخيانة ووضاعة وصعار.

وأنا أتوجه بالخطاب هنا جميع الذين يفهمون الثقافة لا باعتبارها تركة، أو ثقافة ميتة يقدم لها التقديس الاضطرارى من جانب ورع طقسى، ولا باعتبارها أداة للسيطرة والتميز، أو الثقافة الحصن والقلمة التي يضعونها في مواجهة برابرة الداخل والخارج، وغالبا مايكون هؤلاء البرابرة شياء واحدا اليوم عند المدافعين الجدد عن الغرب، ولكن باعتبارها أداة للحرية تفترض الحرية بوصفها طريقة للعمل modus operandi تسمح بالتجاوز الدائم للعمل المنجز opus operatum في الثقافة أي للشيء المغلق المنتهى. وآمل أن يعطيني هؤلاء الحق الذي أعطيه لنفسي هنا في استثناف الدعوة إلى هذا التجسيد الحديث للسلطة النقية للمثقفين الذي يمكن أن يكون مثقفا جماعيا قادرا على إفهام الجميع خطاب الحرية الذي يعرضها كل كاتب وكل الحرية الذي بعرف حدا آخر سوى الضوابط والمحددات التي يغرضها كل كاتب وكل

إن المثقفين كائن متناقض حافل بالمفارقة، لا يمكن التفكيرفيه بوصفه مثقفا إلا طالما يتم 
فهمه من خلال الخيار القسرى بين الاستقلال الذاتى والالتزام، بين الثقافة الخالصة 
والسياسة، وذلك لأنه قد تكون تاريخيا في تجاوز هذا التضاد وبواسطته؛ لقد أكد الكتاب 
والفنانون والعلماء نواتهم لأول مرة كمثقفين حينما تدخلوا إبان قضية دريفوس في الحياة 
السياسية بوصفهم مثقفين، أي بنفوذهم النوعي المؤسس على الانتماء إلى عالم الفن والعلم 
والأدب المستقل نسبيا، والمؤسس على كل القيم بهذا الاستقلال مثل التنزه عن الغرض 
والكفاءة..الخ.

فالمثقف شخصية ثنائية البعد لا توجد ولا تواصل البقاء برصفها كذلك إلا إذا (وفقط إذا) كانت مزورة بسلطة نوعية، يضفيها عليها عالم ثقافي مستقل ذاتيا (أي مستقل عن السلطات الدينية والسياسية والاقتصادية) يحترم قوانينه النوعية، وإلا إذا (وفقط إذا) أدخل هذه السلطة النوعية في المعارك السياسية، وطالما وجد- كما يعتقد عادة - تناقض جذري بين البحث عن الاستقلال (وهو ما يميز الفن والعلم والأدب التي يقال عنها جميعا أنها خالصة أو بحثة) والبحث عن الفاعلية السياسية، فإن المثقفين بتنمية استقلالهم (وبواسطة ذلك بين أشياء آخرى تنمية حريتهم في نقد السلطات) يستطعون تنمية فاعلية عمل سياسي تجد غايات ورسائله مبدأها في المنطق النوعي لمجالات الإنتاج الثقافي.

ينبغى ويكلى إذن التخلى عن الخيار العتيق بين الفن الخالص والفن الملترم الذي بجده جميعا متغلغلا في أذهاننا، والذي ينبثق دوريا في المجادلات الأدبية لكى تكون قادرين على تعريف ما تستطيع أن تكون التوجهات الكبرى لفعل جماعي من جانب المتقفين. ولكن هذا النوع من إقصاء أشكال التفكير التي نطبقها على أنفسنا حينما نتخذ من أنفسنا موضوعا للتفكير شديد الصعوبة. وهذا هو السبب في أنه قبل التعبير عن هذه التوجهات ولكى نستطيع إنجازها ينبغي علينا محاولة الإهصاح بالكامل بقدر الإمكان عن ذلك اللاوعي الذي أودعه التاريخ في كل مثقف، وهو تاريخ كان المثقفون نتاجاله. ولا يوجد ضد فقدان الذاكرة فيما يتعلق بالنشوء والتكوين، وهو أساس كل أشكال الوهم المتعالى، ترياق أشد قاعلية من إعادة بناء التاريخ المسكوت عنه (النسي) أن المكبوت الذي يستنيم نفسه في كل قائلة الأشكال من الفكر المعادية للتاريخ في مظهرها والتي تشكل بنية إدراكنا للعالم ولائسنا.

وإنه تاريخ تكرارى بطريقة غير عادية لأن التغير الدائم ينُخذ فيه شكل حركة تأرجح بين الموفقين المكنين إزاء السياسة، الالتزام والتراجع (وذلك على الأقل وصولا إلى تجاوز التضاد بين زولا ومتهمى دريفوس). إن «التزام» الفلاسفة الذي وضحه فواتير في مقال "القاموس الفلسفى" المعنون «رجل الأدب» متعارضا عام ١٧٦٥ مع التعمية (الظلامية) الأسكلائية في الجامعات المتدهورة والأكاديميات، «حيث يقولون الأشياء حتى النصف فقطه وجد امتداده في اشتراك «رجال الادب» في الثورة الفرنسية حتى كما أشار رويرت دارنتون – لو انتهزت البوهيمية الأدبية الفرصة في «الاضطرابات الثورية – للانتقام من أشد الناس قداسة بين مواصلي تقاليد الفلاسفة».

وفي فترة عودة اللكية في أعقاب الثورة كان درجال الأدب، - لأنهم اعتبروا مسئولين لا عن حركة الأفكار الثورية فجسب من خلال بورهم «كصائعين البرأي العام» opinion makers (بالاتجليزية) الذي أضفاه عليهم تعبد الجرائد في الطور الأول من الثورة بل اعتبروا مسئولين أيضًا عن إفراط «عصر الارهاب» - محاطين بالربية أو بالاحتقار من جانب الجيل الشاب في العشرينات من القرن التاسع عشر وعلى الأخص من جانب الرومانسيين الذين كانوا في الطور الأول من الحركة يتحدون ويرفضون مطالبة «الفيلسوف» بالتدخل في الحياة السياسية وباقتراح رؤية عقلانية للصيرورة التاريخية. ولكن الاستقلال الذاتي المجال الثقافي إذ يجد نفسه مهددا من قبل السياسة الرجعية لعهد عودة الملكية جعل الشعراء الرومانسيين النين وصلوا إلى تأكيد رغبتهم في الاستقلال الذاتي عن طريق رد اعتبار للحساسية والعاطفة الدينتيين شيد العقل ونقد القطعيات والعالم ويممارسة فعلية للوظيفة النبوية التي كانت وظيفة الفياسوف في القرن التَّامن عشر. واكن حركة التأرجح الجديدة أو الرومانسية الشعبية التي ببدو أنها استوات على ما يقرب من مجموع الكتاب في الفترة التي سبقت ثورة ١٨٤٨ لم تواصل البقاء عند إخفاق الحركة وإقامة الإمبراطورية الثانية: وإنهيار الأوهام التي أسميها عمدا أوهام أيام الثمانية والأربعين (نسبة إلى ثورة ١٨٤٨) لاستثير التماثل مع أوهام أيام الثمانية والستين (نسبة إلى حركة مايو ١٩٦٨ في فرنسا. التي مازال تداعيها يتسلط على حاضرنا)، أدى إلى هذا النوع الغريب من نزع الفتنة وفقدان السحر، وهو الذي ابتعثه فلوبير بقوة في «التربية العاطفية»، كما هيأ أرضا مواتية لتأكيد جديد للاستقلال الذاتي للمثقفين وهو استقلال نَصْبِي جِدْرِيا هِذِهِ المُرةِ، فالمُدافِعُونَ عِنْ الفِنْ الفِنْ مِثْلُ فِلُوبِينِ أَوْ تِبُوفِيلُ جَوِيْبِهِ يؤكنون الاستقلال الذاتي الفنان مع معارضتهم بالمثل «الفن الاجتماعي» «والبوهيمية الأدبية» كما يعارضون الفن البورجوازي الخاضع في شأن الفن وكذلك في شأن فن الحياة لمعابير الزبائن البورجوازيين إنهم يعارضون هذه السلطة الجديدة الوليدة التي هي الصناعة الثقافية برفضهم عبودية «الأدب الصناعي» (إلا بصفة بديل الدخل من أجل القوت كما هي الحال عند جوتييه أونرفال). وهم لا يعترفون بأي حكم على الأعمال إلا حكم أقرانهم، كما يؤكنون انغلاق المجال الأنبي على نفسه وتخلى الكاتب عن الخروج من برجه العاجي ليمارس أي شكل من أشكال السلطة (قاطعين الصلة بالشاعر النبي العراف vates بطريقة

هوجو أو العالم النبي بطريقة ميشيليه). ووفقا لتناقض ظاهري لم يحدث إلا عند نهاية القرن الماضى حينما وصل الجال الأدبى والمجال الغنى والمجال العلمي إلى الاستقلال الذاتي أن استطاعت العناصر الفاعلة الأكثر استقلالا ذاتيا في هذه المجالات المستقلة ذاتيا أن تتدخل في المجال السياسي بوصفها عناصر مثقفة لا بوصفها تضم منتجين ثقافيين تحولوا إلى رجال سياسة على طريقة جيرو أو لامارتين، أي تتدخل ممتلكة سلطة مؤسسة على الاستقلال الذاتي للمجال وكل القيم المرتبطة به من نقاء أخلاقي وكفاءة نوعية ..النم. وعلى نحو ملموس تتأكد السلطة الفنية أو العلمية بالمعنى المحدد في أعمال سياسية مثل «إني أتهم» لزولا والعرائض المقدمة التدعيمه. وتتجة وهذه التسمّلات ذات النمط الجديد إلى أن تزيد إلى أقصى مدى البعدين المكوتين لهوية المثقف التي تتحدد من خلالهما، «النقاء» (خلوص القصد) «والالتزام» مما يؤدي إلى ميلاد «سياسة النقاء» التي هي النقيض الكامل لمصلحة الدولة، وهذه السياسة تتضمن في الواقع تأكيد حق انتهاك القيم الأشد قداسه للجماعة، مثل قيم الوطنية العبوانية على سبيل للثال بالسائدة التي قدمت الي المقالة التشهيرية لزولا ضد الجيش أو يعد زمن طويل أثناء حرب الحرائر عالندام الذي يدعو الى معاضدة «العدو» باسم قيم متعالية على قيم «المدينة»، أو إذا شبئت باسم شكل خامن من الكلية (الشمول) العالمية الأخلاقية والعلمية التي تستطيع أن تصلح أساسا لنوع من سلطة الحكم والقضاء بل لحشد جمعي من أجل قتال يستهدف النهضة بهذه القيم.

ويكفى أن نضيف الى هذا العرض الخاطف لمراحل تكوين شخصية المثقف بعض الإشارات إلى السياسة الثقافية لجمهورية المدال أو الكوميونة لكى تكون لدنيا لوحة شبه كاملة للعلاقات المكنة بين المنتجين الثقافيين والسلطات كما تمكن ملاحظتها سواء في تاريخ بلد واحد أن في الفضاء السياسي الراهن للنول الأوروبية. إن التاريخ يقدم درسا مهما: إننا نوجد داخل لعبة كل رمياتها اليوم هنا أن هناك قد سبق لعبها، ابتداء من رفض السياسة والعودة إلى الدين وانتهاء بمقاومة أعمال سلطة سياسية معادية الشئون الثقافية مروراً بالثورة على سيطرة ما يسمى اليوم بوسائل الاعلام، أن التخلي خائب الأمل المتحرر من الأوهام عن اليوتوبيات الثورية.

واكن حقيقة أن يجد المره نفسه في «نهاية الحفله لا تؤدي بالضرورة إلى خيبة الأمل. فمن الواضح أن المثقف (أو على الأصح المجالات المستقلة ذاتيا التي تجعله ممكنا، لم تتأسس مرة واحدة على نحو نهائي، ولم تتأسس أبد الدهر ابتداء من زولا، كما أن حائزي رأس المال الثقافي يستطيعون دائما أن يتراجعوا بمقتضى تحلل هذا النوع من الترابط غير الثابت الذي يحدد المثقف نحو هذا الموقع أو ذلك اللذين يستبعد كل منهما الاخر في الظاهر، أى نحو بور الكاتب أو الفنان أو العالم «الخالص» النقى أو نحو بور الممثل السياسي أو الصحفى أو رجل الدولة أو الغبير. وفضلا عن ذلك وعلى العكس مما تستطيع الرؤية الهيجلية السانجة للتاريخ العقلى الثقافي أن تدفع الى الاعتقاد، فإن المطالبة بالاستقلال الذاتي المغروسة في صميم وجود مجال للإنتاج الثقافي يجب أن تدخل في حسابها العوائق والسلطات المتجددة دوما، حينما يتعلق الأمر بسلطات خارجية مثل سلطات الكنيسة أو النولة أو المشروعات الاقتصادية الكبرى، أو بسلطات داخلية وعلى الأخص تلك المسيطرة على أدوات الإنتاج والانتشار النوعية (صحافة ونشر وراديو وتلغريري).

وهذا هن أحد الأسباب – مع الاختلافات وفقا التواريخ القومية – التى تجمل التغايرات وفقا للبلاد في حالة العلاقات الصاضرة والماضية بين المجال الثقافي والسلطات السياسية تحجب اللامتفيرات، مع أنها أكثر أهمية، فهى الأساس الواقعي للوحدة المكنة بين مثقفي جميع البلاد. وإن مقصد الاستقلال الذاتي نفسه يستطيع أن يعبر عن ذاته في اتخاذ مواقف متعارضة (علمائية في حالة وبينية في حالة أخرى) وفقا لبنية وتاريخ السلطات التي يجب أن يؤكد ذاته في مواجهتها، ومن المؤكد أنه يجب على مثقفي مختلف البلاد أن يكونوا واعين وعيا كاملا بهذه الآلية إذا كانوا يريدون تجنب أن يتركوا أنفسهم منقسمين بيواسطة تعارضات تتعلق بالأوضاع المحددة وتتعلق بالظواهر، وورجع أساسها إلى أن الإرادة الواحدة نفسها تصطدم بعقبات مختلفة. واستطيع أن أقدم هنا مثال الفلاسفة الفرنسيين والفلاسفة الآلمان الأكثر بروزا أمام العيون الذين لانهم يضعون هم الاستقلال الذاتي نفسه في معارضة تقاليد تاريخية متضادة يبدون متعارضين في الظاهر داخل علاقات من حيث الحقيقة والمقل مقلوبة ظاهريا، ولكنذي أستطيع أيضا أن أقدم مثالا من مشكلة استطلاعات الرأي، التي يستطيع بعض الناس في الغرب اعتبارها أداة مرهمة على نحو خاص للسيطرة، على حين أنها تستطيع أن تبدو لآخرين في دول شرق أروبا (السابقة قبل سقوط الاتحاد السوئيتي) باعتبارها تحقيقا للحرية.

بيد أن مثقفى البلاد الأوروبية المختلفة يجب عليهم لكى يفهموا التعارضات التى تحمل مخاطر تقسيمهم ولكى يسيطروا عليها أن يضعوا فى أذهانهم دائما بنية السلطات وتاريخها، وهى السلطات التى يجب عليهم أن يؤكنوا نواتهم فى مواجهتها، لكى يرجنوا بوصفهم مثقفين، فيجب عليهم على سبيل المثال أن يتعلموا الاعتراف فى أقوال بعض زملائهم الأجانب (وخاصة فيما يمكن أن تتضمنه تلك الأقوال من أشياء تبعث التشوش أو تحدث صعدمة) بتأثير المسلفة التاريخية والجغرافية على تجارب الاستبداد السياسي مثل النازية أو الستالينية، أو على الحركات السياسية الملتسة مثل ثورات الطلبة عام ١٩٦٨، أو

الاعتراف في نطاق السلطات الداخلية بتأثير التجرية الحالية والماضية العوالم الثقافية الخاضعة على نحو متفاوت للرقابة السافرة أن المستترة من جانب السياسة أن الاقتصاد أن من جانب الجامعة أن الاكاديمية.

وحينما نتكلم بوصفنا مثبّقه أي يطموح الى الكلى الشامل، فإن اللاوعى التاريخى المؤرس في تجرية مجال ثقافى مفرد هو الذي يتكلم في كل لحظة من خلال أفواهنا، وأنا أعتد أننا لانمثلك أي فرصة لبلوغ تواصل حقيقى إلا بشرط التجسيد الموضوعي للثلك الاثواع من اللاوعي التاريخي التي تفصلنا والا بشرط السيطرة عليها، أي على تلك التواع من اللاوعي التاريخي التي تفصلنا والا بشرط السيطرة عليها، أي على تلك التواريخ النوعية للعوالم الثقافية التي تعد مقولاتنا في الإدراك والتقييم نتاجا لها.

وأنا أريد الوصول الآن إلى عرض الأسباب الضاصة التى تقرض اليوم بإلحاح متميز حشدا وتعبئة المثقفين وخلقا لأممية مثقفين حقيقية منوط بها الدفاع عن الاستقلال الذاتى لعوالم الأنتاج الثقافية، أن لكى نقدم محاكاة ساخرة للغة تضاط استعمالها، منوط بها الدفاع عن م<u>لكية المنتجين الثقافيين</u> لوسائل انتاجهم ووسائل تداول أعمالهم. (من ثم وسائل النفاع عن ملكية المنتجين الثقافيين لوسائل انتاج التقييم والتكريس)، ولا أعتقد أننى أقدم قريانا لرؤية عن نهاية العالم تتعلق بوضع مجال الانتاج الثقافي في البلاد الأوروبية المختلفة عندما أقول إن هذا الاستقلال الذاتي مهدد بشديدا كبيرا أو بعبارة أدق إن تهديدات من نوع جديد تماما تضغط اليوم على سيرورت وإن الفنانين والكتاب والعلماء أصبحا أكثر فاكثر مستبعدين نماما من المساجلة العامة، لأنهم أقل ميلا إلى التدخل فيها ولأن إمكان التدخل الفعال فيها لم يعد متاحا إلا بقدر متناقص.

إن التهديدات المحدقة بالاستقلال الذاتي تنجم عن التداخل الذي يزداد ضخامة بين عالم الفن وعالم المال، ويخطس في نهني الأشكال الجديدة من الرعاية والتحالفات الجديدة التي تنشأ بين بعض المشروعات الاقتصادية وهي عادة أشدها حداثة منثل ديملرينتس Daimler Benz في آلمانيا أو البنوك والمنتجين الثقافيين.

كما يخطر في ذهني اللجوء المتكرر على نحو متزايد من جانب البحث الجامعي إلى مناصرين ماليين أو كفاد أن إلى إقامة أنواع من التعليم خاضعة مباشرة للمشروع (مثل المراكز التكنولوجية في ألمانيا أو مدارس التجارة في فرنسا). ولكن نفوذ (أو امبراطورية) الاقتصاد في مجال البحث الفني أو العلمي تجري ممارسته أيضا داخل المجال نفسه من خلال التحكم في وسائل الانتاج والتوزيع الثقافية وفي هيئات التكريس نفسها. فالمنتجون الملحقون بالبيروقراطيات الثقافية الضخمة (الصحف والراديو والتلفزيون) يجدون أنفسهم على نحو تزايد مكرهين على قبول وعلى تبنى معايير وضعابط مرتبطة بمتطلبات السوق، ومرتبطة على الأخص بالضغوط القوية والمباشرة إلى هذه الدرجة أو تلك من جانب المغلني،

كما يتجهون دون وعى يدرجة تزيد أو تتقص إلى أن يحولوا أشكال النشاط الثقافي التي تقرضها عليهم شروط عملهم إلى مقياس كلى للإنجاز الثقافي (وأنا أفكر على سبيل المثال في الاعلم السريعة اللتين صارتا في الاعلم في الكتابة السريعة اللتين صارتا في الاعلم قانونا للإنتاج والنقد الصحفيين)، ومن المكن التساؤل عما إذا كان الانقسام إلى سوقين الذي ميز مجال الانتاج الثقافي ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر (ففي ناحية هناك المجال المحدود النطاق من المنتجين من أجل أقرانهم المنتجين، وفي ناحية أخرى هناك مجال الانتاج الكبيروالأدب الصناعي») لم يصبح مهددا بالاختفاء، فمنطق الانتاج التجاري يميل ميلا متزايدا إلى أن يفرض نفسه على إنتاج الملابعة(وعلى الاخص من خلال المرابط التي تضغط على سوق الكتب في حالة الأدب).

ينبغى إنن تحليل الاشكال الجديدة للسيطرة والتبعية مثل تلك التى ينشئها رعاة الثقافة، والتى لم يطور بعد «المستفيدون» فى مواجهتها أنظمة دفاع ملائمة نتيجة لعدم الاستيعاب الواعى لاثار ذلك، كما ينبغى أيضا تحليل أنواع القسر التى تفرضها رعاية الدولة على الرغم من أنها تسمع فى الظاهر بتفادى الضغوط المباشرة للسوق، إما من خلال الاعتراف الذى تمنحه تلقائيا إلى أولئك الذين يعترفون بها لأنهم فى حاجة إليها ظحمول على شكل من الاعتراف لا يستطعون ضمانه لأتفسهم يواسطة أعمالهم نفسها، في على تحو أكثر إرهافنا من خلال آلية المجالس واللجان وهى مواقع للاختيار أو الفنم السلبي الذي ينتهي في أغلب الأحيان يوضع المعايير المصددة للبحث العلمي أو القني.

بيد أن استبعاد الفنانين والكتاب والعلماء خارج المسلجلة العامة هو نتاج لتأثير عوامل كثيرة متساندة: بعضها يختص بالتطور الداخلي للإنتاج الثقافي – مثل التخصص المتزايد الانتفاع الذي يحمل الباحثين على أن يحضوها الاخر هي أنفسهم المطلمع الواسعة النطاق لمثقف الرنمان الغابر، على حين أن بعضها الآخر هي نتاج النقوة المتزايد الضخامة لفئة تكنوقراطية، عن طريق التواطل غير الواعي للصحفيين المستغرقين في منافساتهم، يصنع المواطنين خاملين خارج الحلبة بتشجيع عم المسئولية المنظمة وفقا لتعبير أواريش بيك المواطنين خاملين خارج الحلبة بتشجيع عم المسئولية المنظمة الإنتاج الشقافي نفسه، وينبغي أن ننمي على متزايد من خلال وسائل الاتصال داخل عالم الإنتاج الثقافي نفسه، وينبغي أن ننمي على سبيل المثال إنتاج واعادة انتاج السلطة المتوقية أو بالقاف أن ننمي على النفوذ المؤسسة التعليمية الذي تمنحه الأغلبية العظمي من المؤاطنين في أشد المسائل حيوبةانبالة الدولة (وأشغىل مثال على نالك هو الثقة التي بلا حدود والتي يستقيد منها في فرسا على وجه الخصوص الذين يسمون «النواة الحاكمة (nucléocrates).

إن الذين يتحكمون في النفاذ إلى أدوات الاتصال، لديهم قدر من الأشباء التى يتعين توصيلها(بحكم الواقع والقانون) أقل من نجاحهم مقيسا بنطاق الجهور الذي يخاطبونه فهو جمهور اكثر اتساعاء وهم يعيلون إلى إقامة فراغ الضجيج الإعلامي في قلب جهاز الاتصال وإلى أن يفرضوا فضلا عن ذلك دائما للشاكل السطحية والمصطنعة الناتجة عن مجرد المنافسة من اجل أوسع جمهور حتى داخل الجال السياسي ومجالات الانتاج الثقافي.

إن قوى القصور الذاتى الأكثر عمقا فى العالم الاجتماعي- بون كلام عن قوى العالم الاجتماعي- بون كلام عن قوى الاقتصادية التي تمارس من خلال الدعاية على وجه الخصوص نفوذا مباشرا على الصحافة المكتوبة والمنطوقة والمرئية - تستطيع على هذا النحو أن تقرض سيطرة أكثر استخفاء بحيث لا تتحقق إلا من خلال شبكات معقدة من التبعية المتبادلة، على طريقة الرقابة التي تمارس من خلال ضوابط متقاطعة من المنافسة وضوابط مستبطنة من الرقابة التي تمارس من خلال ضوابط متقاطعة من المنافسة وضوابط مستبطنة من الرقابة التي تمارس عن خلال ضوابط متقاطعة من المنافسة وضوابط مستبطنة من الرقابة الذاتية.

إن مؤلاء السادة الجدد التفكير دون أن يمتلكوا فكرا يحتكرون المساجلة العامة على حساب محترفي السياسة (من برلمانين ونقايين، الغ) وكذلك على حساب المثقفين النين يتم إخضاعهم حتى في عالمهم الخاص الضروب نوعية من استعمال العنف مثل الاستطلاعات الهادفة إلى إنتاج تصنيفات متالاعب بها أو قوائم الجوائز التي تنشرها الصحف في المناسبات السنوية، الخ، أو الحملات الصحفية الحقيقية التي تهدف إلى الحط من قيمة الأعمال الموجهة إلى سوق محدودة النطاق (وإلى المدي الطويل ) لحساب الأعمال ذات التوزيع الواسع والدورة القصيرة التي يطرحها المنتجون الجدد في السوق.

ومن المستطاع التدليل على أن المظاهرة السياسية الناجحة هي التي تصل إلى أن تجعل نفسها مرئية في الجرائد وخاصة على شاشة التلفزيون، ومن ثم إلى أن تفرض على المسحفيين (الذين يستطيعون الإسهام في نجاحها) فكرة أنها ناجحة – فالأشكال الأشد تطورا من المظاهرات يتم تصورها وإنتاجها أحيانا بمساعدة مستشارين في الاتصال والترجيه وفي رعاية صحفيين يجب أن يقدموا عرضا لها .(() وينفس الطريقة فإن جزءا تتزايد أهميته من الإنتاج الثقافي – حينما لا يصدر عن الذين يعملون في وسأتل الاتصال

<sup>1 -</sup> P. Champagne, Faire l'opinion: le nouveau jeu politique, Paris, Minuit, (1990 شامياني: صفاعة الرأى العام: اللعبة المساسية الجديدة.

الجماهيرية ويضمنون مساندتها - يتم تعريفه فى تاريخ ظهوره وعنوانه وقطعه وحجمه ومضمونه وأسلوبه بطريقة تشبع توقعات الصحقيين الذين يجعلون هذا الجزء من الإنتاج الثقافي يوجد لأنهم يتكلمون عنه.

ولكن الأدب التجاري لم يبدأ من اليوم كما لم يبدأ من اليوم أن فرضت ضرورات التجارة نفسها داخل المجال الثقافي. بيد أن سيطرة أصحاب السلطة على أنوات التداول-والتكريس- لم تكن قط بهذا القدر من الاتساع ومن العمق، كما لم تكن الحدود مطموسة إلى هذا الحد بين عمل من أعمال البحث وأوسع الكتب رواجا. وهذا التشوش في الحدود الذي يميل إليه المنتجون المسمون «بمنتجي وبماثل الاتصال الجماهيرية» تلقائيا (كما تشهد على ذلك حقيقة القوائم المنحفية للأعمال المرموقة تصنع المنتجين الأكثر أستقلالا بجوار المنتجين الأكثر تبعية)، يشكل بالا جدال أسوأ تهديد لا ستقلال الإنتاج الثقافي. إن المنتج التابع الذي يسميه الإيطالـيون تسمية دالة بالمهمى أو المتمتع بالحماية أو الوصاية -tut tologo هو بلا جدال حصان طروادة الذي تصل من خلاله كل أشكال السيطرة الاجتماعية، سيطرة السوق والموضة والنولة والسياسة والصحافة إلى ممارسة بورها في مجال الانتاج الثقافي. ويمكن إثبات إن الإدانه التي يمكن توجيهها إلى هؤلاء الذين أسماهم أفلاطون باعة حرفة الرأى doxosophes (الرأى معرفة بلا يقين تحتمل الشك) متضمنة في فكرة أن القوة النوعية للمثقف حتى في السياسة لايمكن أن ترتكز إلا على الاستقلال الذي تقدمه القدرة على الاستجابة للمتطلبات الداخلية للمجال. إن الزدانوفية التي تزدهر بين الكتاب أو الفنانين متوسطي الموهبة أو المفققين ليست إلا شهادة بين أغريات على أن التبعية تنشأ دائما داخل مجال ما من خلال المنتجين الأقل جدارة بالنجاح وفقا للمعايير التي يفرضها المجال.

ويظل النظام الذى لا يخضع لسطوة والسائد داخل مجال ثقافى وصمل إلى درجة عالية من الاستقلال الذاتى هشا دائما ومهددا بمقدار ما يشكل تحديا لقوانين العالم الاقتصادى العادى، ولقواعد الفهم المشترك. وهو كذلك لا يستطيع أن يستقردون أخطار معتمدا على بطولة بعض الأفراد وحدها. فليست الفضيلة هى التى تستطيع أن تؤسس نظاما ثقافيا حرا بل النظام الثقافي الحر هو الذي يستطيع أن يؤسس الفضيلة الثقافية والعقلية.

وتقضى الطبيعة القائمة على المفارقة والمتناقضة في ظاهرها المثقف بأن كل فعل سياسي هادف إلى تدعيم الكفاءة السياسية لهذه المشروعات محكوم عليه بأن يقدم نفسه في شعارات ذات مظهر متناقض: فمن ناحية هناك تدعيم الاستقلال الذاتي وعلى الأخص تدعيم القطيعة مع المثقفين التابعين والقتال من أجل ضممان الشروط الاقتصادية والاجتماعية للاستقلال الذاتي المنتجين الثقافيين إزاء كل السلطات دون استبعاد سلطات

بيروقراطيات النواة (وأولا فى أمور نشر وتقييم منتجات النشاط الثقافى). ومن ناحية أخرى هناك تخليص المنتجين الثقافيين من إغراء البرج العاجى بتشجيعهم على النضال على أقل تقدير من أجل أن يكفلوا الأنفسهم سلطة على أنوات الإنتاج والتكريس، ويتشجيعهم على الدخول فى قلب العصر ليؤكنوا القيم الرتبطة باستقلالهم الذاتي.

ولكن هذا النضال يجب أن يكون جماعيا لأن فاعلية السلطات المارسة على المثقفين ناشئة في جانب كبير منها عن حقيقة أن الثقفين يواجهونها على نحو مبعثر تشتته المنافسة، وكذلك لأن محاولات الحشد ستكون دائما مشكوكا في أنها موضوعة في خدمة صراعات على الزعامة أو القيادة من جانب مثقف مفرد أو مجموعة من المثقفين، ولن يسترجم المنتجون الثقافيون في العالم الاجتماعي المكان الجدير بهم إلا إذا قبلوا أن يعملوا على نحو جماعي دفاعا عن مصالحهم النوعية متخلين مرة وإلى الأبد عن أسطورة المثقف العضوى (الذي يعايش طبقة اجتماعية على جميع المستويات منصهرا في معاركها وأهدافها وإيديواوجيتها) دون أن يقعوا في الأسطورة المكمُّة، أسطورة المثقف المعزول عن الجميع، ويجب أن يؤدي بهم ذلك إلى تأكيد نواتهم باعتبارها سلطة عالمية للنقد وحراسة القيم، أي للمضى في الالتزام بفعل عقلاني رشيد في مواجهة التكنوقراط أو يواسطة طموح أكثر علوا وأكثر واقعية ومن ثم محصور في دائرتهم الخاصة للدفاع عن الشروط الاقتصادية والاجتماعية للاستقلال الذاتي لتلك العوائم الاجتماعية المتازة حيث يجرى إنتاج وإعادة أنتاج الأدرات المادية والعقلية لما نسميه العقل، وهذه السياسة الواقعية للعقل ستكون دون أدنى شك عرضة للارتياب في انتمائها إلى طائفة مهنية محددة (في أن تكون نزعة نقابية جزئية)، ولكن عليها أن تثبت بواسطة الغايات التي تضع في خدمتها تلك الوسائل التي تم كسبها بمشقة، وسائل الاستقلال الذاتي أن الأمر يتعلق بنزعة نقابية للشمول العقلي والإنساني.

## الفهيرس

	i	
٥		مقدمة المترجم
۸.	***************************************	النوعية الأدبية
11		تمديس
40		تمهيسه: فلوبير بو صفه محللا لفلوبير
79	Fabrica 4 and 1780 and 17	الملحق الأول
٧١		الملحق الثاني
٧٥		الملحق الثالث الملحق الثالث
٨١	***************************************	الجزء الأول: ثلاث حالات حرجة
		(١) أحراز الاستقلال الذاتي/ ا
170	***************************************	(٢) انبثاق بنية ثنائية
199	***************************************	(٢) سوق الثروات الرمزية
		الجزء الثاني: أسس علم للأعمال الفنية
454	Apparentermanaceristissaanaan siinassa iilagas iinkislisi v ysaapas uu an	(۱) مسائل منهجية
۲۸۲	***************************************	
PAY	***************************************	<ul><li>(۲) وجهة نظر المؤلف</li></ul>
271	***************************************	ملصق ساسان ساد
		الجزء الثالث : فهسم الفهسم
		النشق التاريخي للمذهب الجمالي
٤١٣	***************************************	التكوين الاجتماعي للعين
277	######################################	تظرية من خازل فعل القراءة
277	11710 1 40 AMERICAN ME AL WORLD AVE	الايهام والايمان الجماعى للعبه
٤٣٧		حاشــــــــــــــــــــــــــــــــــــ



رقم الإيداع: ٣٠٣١ - ٨٨

الترقيم النولي I.S.B.N 4 - 28 - 2091 - 977

			- Company

يناقش يبير بورديو في هذا الكتاب فكرة منتشرة عن ذات فنية مبدئة أيدعت نفسها بقسما في فراغ مطلق، وهي فكرة تغرق العمل اللتي في ضوحن مسيئي مقدم بأسرار الخلق والإلهام خير القابلة اللهم، وبالمواهب الاستثنائية والقرات السيرية القرر قاس مقواعده فلية نهائية للإمتيان لا يعرف أحد من أين جات ولا مبرر جدارتها بالقيرا. وقد تكون دقواعد اللذى الهمائية التي سنها الالهام دعناً استطات مهيدة نبيعة تطبح إلى جعل مقولاتها القكرية والهجدانية أبدية.

يمن ناحية أخرى برفض الكتاب انجامات في علم الاجتماع تهتم بالقرافر الاجتماع تهتم بالقرافر الاجتماع، المسلمة المنتب النبية ولكنها تعلق الترجية المنية لك الامال، كما يرفض انجامات مماثلة تركز على الرضع الاقتصادي الفنانين وعلى أجيالهم وترزيع الأحمال وأدواع الجمهور، وعلى الدكاس أنظمة اللهم في الأحمال فيهي تمكن العلم المنتب القيل إلى ناقة معلومات عن فترة أو أجداث أو مناخ فكري أو انفعالي، فهذه الاتجامات في علم الاجتماع تترك نوعة الفعل الفني بالكامل فنراقة الذات القريبة المبدئة الملهمة. ويقدم الكتاب بالتساؤل القول بأن النوعة المنتبة لا زمنية يطلقها ويتقاما وهي مألى وتتميز بجعل أدوات العمالية، فالزمية المنتبة متديرة عبد التاريخ مستحدة من ماسمات وأنشطة وأجهزة التلقي والتعمير والتقييم في ميادين التعليم والإملام مؤسسات والرطائف الاجتماعية، من الملاقات والمارسات والرطائف الاجتماعية، من علائات في وملاقات ما يستطنها القري الذات في وملاقات ما يستطنها القري الذات

كما يسلط الكتاب المدوء على الصلة الوثيلة بين النوعية الفنية ورجة استقلال ال تبعية مجال فني خاص (المجال الابي على سبيل المثال) للسلطات السياسية از الاقتصادية أر الدينية أر الفكرية. فالجال الفني الفاص هر مجمل الملاقات المضرعية بين المناصر الفاعلة الرتبطة بانتاج العلى وأنتاج قيمته الفنية (من الناشرين والنقاد واللجان والمجالس والجامعات والصحف بعد الفنادين انفسهم وملتقي أممالهم). وهناك شروط إمكان لنشوء هذا المجال الذي يبفي عدله أو اهي قوانين الذي الرفيخ.

إن هذا الكتاب يضع الأسس لعلم يدرس الأصال الفنية، ولا يقتصر على دراسة الانتاج الماددات المتدات المتدات المتدات المتدات الاجتماعية، ولا يقتصر بالمدات الاجتماعية، ويسمع بفهم العمل النوعى الذي يتبغى على الفنان انجازه في مراجهة التحديدات الاجتماعية ويساعدتها في نفس البات لكي يتحقق انتاج الفنان نفسه بوصفه عبدماً، بوصفه ذاتاً فاملاً من خلال المجال الفني وجر تناقضاته وصراعات.